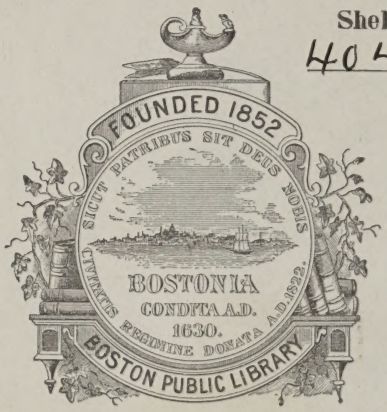


Shelf No
40 48.19

L AUG 16
L APR 28
J OCT 11
M OCT 18
R NOV 3
K JAN 12

GUSTAV E. STECHERT
810 BROADWAY
NEW - YORK.

Allgemeiner Verein für Deutsche Litteratur.

PROTEKTORAT:
Se. Königl. Hoheit
GROSSHERZOG KARL ALEXANDER
von Sachsen-Weimar.

PROTEKTORAT:
Se. Königl. Hoheit
PRINZ GEORG
von Preussen.

EHRENPRÄSIDENT:
Se. Durchlaucht **Fürst von Bismarck**, Herzog von Lauenburg.

VORSTAND:

Dr. Erich Schmidt,
ordentl. Professor an der Königl. Universität zu Berlin.

Prof. A. v. Werner,
Direktor der Königl. Akademie der Künste zu Berlin.

Dr. M. Jordan,
Geh. Ober-Regierungsrat und Direktor der Kgl. National-Galerie zu Berlin.

SATZUNGEN:

§. 1. Jeder Litteraturfreund, welcher dem *Allgemeinen Verein für Deutsche Litteratur* als Mitglied beizutreten gedenkt, hat in diesem Fall seine Erklärung einer beliebigen Buchhandlung oder der Geschäftsstelle des Vereins für Deutsche Litteratur in Berlin W., Steglitzerstr. 90, direkt zu übermitteln.

§. 2. Die Mitglieder verpflichten sich zur Zahlung eines Abteilungsbeitrages von Achtzehn Mark Reichs-Währung, der vor oder bei Empfang des ersten Bandes der Abteilung zu entrichten ist. (Für die ersten 4 Abteilungen, je 7 Bände umfassend, betrug derselbe 30 Mark für jede Abteilung.)

§. 3. Die Mitglieder erhalten in jeder Abteilung vier neue Werke aus der Feder unserer beliebtesten und hervorragendsten Autoren. Die Bände haben durchschnittlich einen Umfang von 20—24 Bogen, zeichnen sich durch geschmackvolle Druckausstattung und höchst eleganten Einband aus und gelangen in Zwischenräumen von 2—3 Monaten zur Ausgabe.

§. 4. Die Vereins-Veröffentlichungen gelangen zunächst nur an die Vereinsmitglieder zur Versendung und werden an Nichtmitglieder erst später und auch dann nur zu bedeutend erhöhtem Preise (der Band zu 6—8 Mk.) abgegeben. Der sofortige Umtausch eines neu erschienenen Werkes gegen ein anderes, früher erschienenes, ist gestattet.

§. 5. Der Eintritt in den Verein kann jederzeit erfolgen. Ein etwaiger Austritt ist spätestens bei Empfang des dritten Bandes einer jeden Abteilung der betreffenden Buchhandlung beziehungsweise der Geschäftsstelle des Vereins anzuzeigen.

§. 6. Die Geschäftsführung des Vereins leitet Herr Kommerzienrat **Dr. Hermann Paetel** in Berlin selbständig, sowie ihm auch die Vertretung des Vereins nach innen und aussen obliegt.

Jeder Band von Abteilung V an ist elegant in Halbfranz mit vergoldeter Rückenpressung gebunden.

Alle Buchhandlungen des In- und Auslandes, sowie die Geschäftsstelle des Vereins in Berlin, W., Steglitzerstrasse 90, nehmen Beitritts-Erklärungen entgegen.

In den bisher erschienenen XXI Abteilungen gelangten nachstehende Werke zur Versendung:

Abteilung I

Bodenstedt, Fr. v., Aus dem Nachlasse Mirza-Schaffy's.

Hanslick, Eduard, Die moderne Oper.

***Löher, Franz v.,** Kampf um Paderborn 1597—1604.

***Osenbrüggen, E.,** Die Schweizer. Daheim und in der Fremde.

***Reitlinger, Edm.,** Freie Blicke. Populärwissenschaftliche Aufsätze.

***Schmidt, Adolf,** Historische Epochen und Katastrophen.

***Sybel, H. v.,** Vorträge und Aufsätze.

Abteilung II

***Auerbach, Berthold,** Tausend Gedanken des Collaborators.

***Bodenstedt, Fr. v.,** Shakespeare's Frauencharaktere.

***Frenzel, Karl,** Renaissance- und Rococo-Studien.

***Gutzkow, Carl,** Rückblicke auf mein Leben.

***Heyse, Paul,** Giuseppe Giusti, Gedichte.

***Hoyns, Georg,** Die alte Welt.

***Richter, H. M.,** Geistesströmungen.

Abteilung III

Bodenstedt, Fr. v., Der Sänger von Schiras, Hafisische Lieder.

Büchner, Ludwig, Aus dem Geistesleben der Thiere.

***Goldbaum, W.,** Entlegene Culturen.

***Lindau, Paul,** Alfred de Musset.

Lorm, Hieronymus, Philosophie der Jahreszeiten.

Reclam, C., Lebensregeln für die gebildeten Stände.

***Vambéry, Hermann,** Sittenbilder aus dem Morgenlande.

Abteilung IV

***Dingelstedt, Franz,** Literarisches Bilderbuch.

Büchner, Ludwig, Liebesleben in der Thierwelt.

Lazarus, M., Ideale Fragen.

***Lenz, Oscar,** Skizzen aus Westafrika.

***Strodtmann, Ad.,** Lessing. Ein Lebensbild.

***Vogel, H. W.,** Lichtbilder nach der Natur.

***Woltmann, Alfred,** Aus vier Jahrhunderten niederländisch-deutscher Kunstgeschichte.

Abteilung V

Hanslick, Eduard, Musikalische Stationen. (Der „Modernen Oper" II. Theil.)

Cassel, Paulus, Vom Nil zum Ganges. Wanderungen in die orientalische Welt.

***Werner, Reinhold,** Erinnerungen und Bilder aus dem Seeleben.

***Lauser, W.,** Von der Maladetta bis Malaga. Zeit- und Sittenbilder aus Spanien.

Abteilung VI

***Lorm, Hieronymus,** Der Abend zu Hause.

***Schmidt, Max,** Der Leonhardsritt, Lebensbilder aus dem bayerischen Hochlande.

***Genée, Rudolf,** Lehr- und Wanderjahre des deutschen Schauspiels.

***Kreyssig, Friedrich,** Litterarische Studien und Charakteristiken.

Abteilung VII

*Weber, M. M., Freiherr von, Vom rollenden Flügelrade.

*Ompteda, Ludwig, Freiherr von, Aus England. Skizzen und Bilder.

Hopfen, Hans, Lyrische Gedichte und Novellen in Versen.

*Das moderne Ungarn. Herausgegeben von Ambros Nemény.

Abteilung VIII

Ehrlich, H., Lebenskunst und Kunstleben.

Hanslick, Eduard, Aus dem Opernleben der Gegenwart. (Der „Modernen Oper" III. Theil.)

*Reuleaux, F., Quer durch Indien. Mit 20 Original-Holzschnitten.

Klein, Hermann, J., Astronomische Abende. Geschichte und Resultate der Himmels-Erforschung.

Abteilung IX

Brahm, Otto, Heinrich von Kleist. (Preisgekröntes Werk.)

Egelhaaf, G., Deutsche Geschichte im Zeitalter der Reformation. (Preisgekröntes Werk.)

Jastrow, J., Geschichte des deutschen Einheitstraumes und seiner Erfüllung. (Preisgekr. Werk.)

*Gottschall, Rud. v., Litterarische Todtenklänge u. Lebensfragen.

Abteilung X

*Preyer, W., Aus Natur- und Menschenleben.

*Jähns, Max, Heeresverfassungen und Völkerleben. Eine Umschau.

*Lotheissen, Ferdinand, Margarethe von Navarra.

Hanslick, Eduard, Concerte, Componisten u. Virtuosen.

Abteilung XI

*Gneist, Rudolf v., Das englische Parlament in tausendjährigen Wandlungen vom 9. bis zum Ende des 19. Jahrhunderts.

Güssfeldt, Paul, In den Hochalpen. Erlebnisse a. d. Jahr. 1859—1885.

*Meyer, M. Wilhelm, Kosmische Weltansichten. Astronomische Beobachtungen und Ideen aus neuester Zeit.

*Brugsch, H., Im Lande der Sonne. Wanderungen in Persien.

Abteilung XII

*Meyer, Jürgen Bona, Probleme der Lebensweisheit. Betrachtungen.

*Herrmann, Emanuel, Cultur und Natur. Studien im Gebiete der Wirthschaft.

*Büchner, Ludwig, Thatsachen und Theorien a. d. naturwissenschaftl. Leben der Gegenwart.

Hanslick, Eduard, Musikalisches Skizzenbuch. (Der „Modernen Oper" IV. Theil.)

Abteilung XIII

*Geffcken, F. H., Politische Federzeichnungen.

Lesseps, Ferdinand von, Erinnerungen.

*Meyer, M. Wilh., Die Entstehung der Erde und des Irdischen.

*Bodenstedt, Friedrich v., Erinnerungen aus meinem Leben. I. Band.

Abteilung XIV

*Falke, Jacob von, Aus dem weiten Reiche der Kunst.

*Herrmann, Emanuel, Sein und Werden in Raum und Zeit.

*Henne am Rhyn, O., Kulturgeschichtliche Skizzen.

*Preyer, W., Biologische Zeitfragen.

Abteilung XV

Hanslick, Ed., Musikalisches und Litterarisches (Der „Modernen Oper" V. Theil).

***Bodenstedt, Fr. v.**, Erinnerungen aus meinem Leben. II. Band.

***Hellwald, Fr. von**, Die Welt der Slawen.

***Spielhagen, Fr.**, Aus meiner Studienmappe.

Abteilung XVI

Büchner, Ludwig, Das goldene Zeitalter.

Brugsch, H., Steininschrift und Bibelwort.

Meyer, M. Wilh., Mussestunden eines Naturfreundes.

Sterne, Carus, Natur und Kunst.

Abteilung XVII

Hanslick, Ed., Aus dem Tagebuche eines Musikers.

Henne am Rhyn, O., Die Frau in der Kultur-Geschichte.

Gottschall, Rud. v., Studien zur neuen deutschen Litteratur.

Falke, Jacob von, Geschichte des Geschmacks.

Abteilung XVIII

Werner, Reinhold, Auf fernen Meeren und Daheim.

Ullrich, Titus, Reisestudien.

Jähns, Max, Über Krieg, Frieden und Kultur.

Diercks, G., Kulturbilder aus den Vereinigten Staaten.

Abteilung XIX

Ehlers, Otto E., An indischen Fürstenhöfen. I. Band.

Ehlers, Otto E., An indischen Fürstenhöfen. II. Band.

Brugsch, H., Mein Leben und mein Wandern.

Ehlers, Otto E., Im Sattel durch Indo-China. I. Band.

Abteilung XX

Hanslick, Ed., Aus meinem Leben. I. Band.

Ehlers, Otto E., Im Sattel durch Indo-China. II. Band.

Hanslick, Ed., Aus meinem Leben. II. Band.

Fitzner, Rud., Die Regentschaft Tunis.

Abteilung XXI

Falke, Jacob von, Aus alter und neuer Zeit.

Frenzel, Karl, Rokoko, Büsten und Bilder.

Ehrlich, H., Modernes Musikleben.

Wegener, Georg, Herbsttage in Andalusien.

Bezugs-Erleichterung.

Damit die verehrlichen Mitglieder, welche dem Verein neu beitreten, Gelegenheit haben, sich aus den früher erschienenen Abteilungen die ihnen zusagenden Werke **billiger als zum Ladenpreise von 6 bis 8 Mark** für den Band beschaffen zu können, haben wir bei einer **Auswahl** aus den mit einem * bezeichneten Bänden zur Erleichterung des Bezuges eine bedeutende Preisermässigung eintreten lassen, und zwar in der Weise, dass nach freier Wahl

10	Bände	anstatt	60— 80	Mark	jetzt	35	Mark	kosten.
15	„	„	90—120	„	„	50	„	„
20	„	„	120—160	„	„	65	„	„
25	„	„	150—200	„	„	80	„	„
30	„	„	180—240	„	„	95	„	„
35	„	„	210—280	„	„	110	„	„
40	„	„	240—320	„	„	125	„	„

Lippert & Co. (G. Pätz'sche Buchdr.), Naumburg a. S.

Modernes Musikleben.

Studien

von

Heinrich Ehrlich.

Nec laudare
Nec vituperare
Sed intelligere.

Berlin.
Allgemeiner Verein für Deutsche Litteratur.
1895.

March 24. 1896.

Alle Rechte vorbehalten.

Dem musikkundigen

wahren Freunde der Musiker

Herrn Bernhard Loeser

in treuer Freundschaft

Heinrich Ehrlich.

Inhalt.

	Seite
Die modernen Konzertreisen	1
Konzertgeber und Konzertagenten	8
Richard Wagner und die Kulturgeschichte	24
Weltschmerz und Tonkunst	46
Ästhetische Schlagworte in der Musik	60
Gesangsrollen-Studium	73
Das Musikerproletariat und die Konservatorien	83
Konzert-Influenza und Shoddy-Musiker	91
Die Frauen-Emanzipation auf dem Klaviere. Musik-Amazonen	101
Kulturgeschichte des Klavierspiels	109
Neueste Programm-Musik	156
Die Marktschreierei	167
Die neueste Entwickelung der dramatischen Musik in Italien	176
Die Virtuosen auf dem Orchester	219
Moderne Tanzkunst	233
Kulturgeschichte der Konzertsäle	239
Richard Wagners Leitmotiv und seine Nachahmer	250
Das kleine und das große Publikum	259
Die Rubinstein-Stiftung und deren künstlerische Bedeutung	269
Moderne Volksmusik; das Volkslied auf Konzertreisen	281
Modernste Tanzmusik. Kulturgeschichte des Walzers	304
Zum Schlusse. Betrachtung aus der Vogelperspektive	313

Die modernen Konzertreisen.

Kultur- und Kunstgeschichte geben die höchst wichtige, noch nicht genügend anerkannte Lehre, daß die Kunstwerke aller Perioden eine Wiederspiegelung der gleichzeitigen verschiedenartigen Geistesströmungen zeigen; daß der große Künstler die einzelnen edleren zerstreut, fast unbewußt in den Individuen lebenden Ideen er- und zusammenfaßt, klärt, in Form bringt, und mit seinem Kunstwerke in höhere Regionen trägt, von wo sie wieder weiter wirken, während andere begabte, aber nicht edel fühlende dem gemeineren Denken und Empfinden derselben Zeit in geschickter Weise Ausdruck verleihen, und in tiefere Regionen zur Menge hinabsteigen.

Die höchsten Ideen leben zu allen Zeiten nur in wenigen Auserlesenen, die gemeineren finden immer eine Heimstätte im Geiste vieler: aber beide werden vom Künstler nicht erzeugt, nicht er- sondern gefunden, und dann entwickelt.

Es giebt keinen großen Strom, der nicht aus tausenden kleinen Quellen und aus vielen Nebenflüssen entstanden

ist, die sich in ihn ergießen; es giebt keinen Künstler dem nicht die Zeitideen, wie sie verborgen in unzähligen Quellen durch das Geistesleben der Nation fließen, Stoff bieten müssen. Daß diese im flachen oder im Sandboden dünn dahin fließen, während sie im tiefen Bette sich ansammeln, unterscheidet eben den großen Geist vom kleinen; jener nimmt die Ideen auf, sie werden ein Strom; in dem andern bleiben sie wirkungslos, oder bilden ein Flüßchen, das in den größeren fallen muß.

Das hier Gesagte gilt in gleichem Maße für den Maler und Musiker, wie für den Dichter; jene vertreten die zeitgenössischen Ideen vielleicht mit weniger klarem, philosophisch gebildetem Bewußtsein als der Dichter, aber mit noch stärkerer Empfindung. Das Oratorium Bachs und Händels ist nicht denkbar ohne die religiöse protestantische Bewegung des siebzehnten Jahrhunderts, die fromme Nazarener Malerschule von Overbeck, Führich, Veit u. a. ohne die katholische und katholisierende Romantik zu Anfang des Jahrhunderts, die in Novalis, Fr. v. Schlegel, Adam Müller u. s. w. ihre Dichter fand, Wagners Ring der Nibelungen ohne die pessimistische Strömung der fünfziger Jahre, Parsifal ohne die mystisch-neuchristlichen Wandlungen der letzten fünfundzwanzig Jahre. Der große und der kleine, der edle und der unedle Künstler, jeder giebt in seinem Werke auch seine Wesenheit wieder, drückt auf die Zeitideen durch die Form den Stempel seines Geistes, das ist selbstverständlich; hier soll aber betont werden daß jeder Künstler auch das geistige Material nicht allein aus sich selbst schöpft, sondern vorhanden finden muß, wenn er auch mit seinem Seherblicke erst entdeckt, was den anderen verborgen lag.

Aber nicht die Kunstwerke allein sind ein Produkt der Wechselwirkung zwischen den Zeitideen und der Individualität

des Künstlers; auch in den gesellschaftlichen Beziehungen zwischen Publikum und Künstler, in den äußerlichen Verhältnissen lassen sich die Wirkungen jeder Änderung in den Ideen erkennen, am genauesten in der Stellung der Musiker. Ist es nicht ein seltsames Rätsel, daß gerade die Musik, diese „innerlichste" Kunst, die von der Außenwelt kein Material erhält, die den Ton, mit dem allein sie wirkt, erst erzeugt, die also als die vom gesellschaftlichen Treiben am meisten abgewendete erscheinen sollte, die sozusagen allergesellschaftlichste geworden, und daß die großen Tonkünstler diese Neuerung ganz vortrefflich zu benützen verstehen, ohne daß jemals eine Verwunderung darüber ausgesprochen wurde? Richard Wagner, der in seinen Schriften gegen den Luxus predigte, hat in seinem „Wahnfried" die luxuriöseste Einrichtung herstellen und öfters ändern lassen, über Farbe und Stoff von Schlafröcken mit einer Schneiderin Korrespondenz geführt, ohne daß irgend jemandem von rein künstlerischem Standpunkte (jeder andere ist unstatthaft) die Frage einfiel, ob ein Riesengenie dergleichen nicht unter seiner Würde halten sollte? Der herrliche Brahms erhält für seine Werke die höchsten Honorare, die je einem Instrumentalkomponisten gezahlt worden sind und — niemand freut sich dessen mehr als der Verfasser dieses Buches, weil er darin den Beweis sieht, daß neben den großen Musikdramen auch die edle instrumentale, strengere Richtung noch im Publikum zahlende Verehrer findet, ohne welche ja der kunstbegeistertste Verleger nicht bestehen könnte. Daß die geschickten Operettenkomponisten sehr reiche Leute geworden sind, während der alte Wenzel Müller, der einstige gemütvolle musikalische Illustrator der so schönen Raimund-Stücke, trotz seiner 200 verschiedenen Kompositionen nur ein sehr bescheidenes Dasein fristen konnte, wäre schon bedenklicher; doch wo immer man jetzt hinblickt, zeigt sich

so viel Bedenkliches, daß man sich zuletzt entschließen muß, kein Bedenken mehr zu hegen, und die seltsamsten, rätselhaften Erscheinungen als notwendige Entwickelung verschiedenartigster Keime zu betrachten.

Zu diesen rätselhaften Erscheinungen gehören die jetzigen Konzertreisen der berühmten Virtuosen. Als die Eisenbahnen noch im Entstehen waren, als nur wenige große Städte den Vorteil der Verbindung durch die Schienenwege genossen, als das Dampfroß noch „mit bedächtiger Schnelle" die Strecken zurücklegte, die es jetzt in rasendem Laufe durcheilt, als Blitzzüge und Schlafwagen noch nicht erfunden waren, da reisten die Künstler langsamer und seltener, gaben daher auch viel weniger Konzerte. Es war ihnen Zeit zur Vorbereitung, zur Sammlung vergönnt, sozusagen auferlegt. In diesem Zwange lag ein moralischer Vorteil für ihre Bildung. Es ist Thatsache, daß die gebildetsten Künstler aus der Zeit des langsamen Reisens stammen, als sie noch Muße hatten, ihrem Geiste Kenntnisse zu erwerben. Wie hat sich das geändert! Die Überhast des Lebens, die Überspannung aller Kräfte, das Anstreben schnellsten Erfolges, raschesten Erwerbes sind in alle Gesellschaftsschichten gedrungen und haben Verhältnisse erzeugt, die zwar schon vor 600 Jahren von Dante verdammt worden sind*), also im allgemeinen nichts besonderes Neues, noch nicht Dagewesenes bieten, doch im öffentlichen Musikleben bisher ganz Ungewohntes nach sich zogen. Die berühmten Virtuosen besuchen jetzt bei der kolossalen Menge und Schnelligkeit der Eisenbahnzüge nach allen Richtungen in kurzer Zeit viele Städte behufs eigener Konzerte oder glänzend bezahlter Mitwirkung in fremden und steigern daher

*) La gente nuova e i subiti guadagni
Orgoglio e dismisura han generata.
Inferno XVI, v. 73.

ihre Einnahme immerwährend. Sie kommen gewöhnlich am Morgen in eine Stadt, konzertieren am Abend und fahren in derselben Nacht, spätestens am nächsten Tage in eine andere nahe gelegene Stadt, wo sie wieder neue Lorbeeren und Einnahmen finden. Und wie sind die Programme der berühmten Virtuosen, besonders aber der Pianisten gestaltet? Sie sind nicht bloß für Kunstleistungen berechnet, sondern fast noch mehr für Kraftproduktionen. Liszt beklagte sich 1838 in einem Briefe an seinen Freund Massart, daß der Wiener Verleger Haslinger, der seine Konzerte anordnete, ihn nötigte, drei- bis viermal in einem Konzerte zu spielen. Einige Jahre später, als er das Programm ganz allein, ohne jegliche Mitwirkung, ausführte, gewöhnte er sich allerdings an das, was ihm 1838 als eine anstrengende Nötigung erschienen war. Doch seine Nachfolger haben ihn hierin weit überflügelt. Es giebt heute keinen Klavierspieler, der in seinem Konzerte weniger als 8—10 große Stücke vorträgt, ja der geniale Rubinstein, (†) der die größten Erfolge nach Liszt gewonnen hat, vollführte im Jahre 1885 das staunenswerte Kraftstück, daß er binnen sechs Wochen in Berlin vierzehn „historische" Konzerte veranstaltete (sieben öffentliche, ebenso viele für geladene Gäste) mit je 20—25 Nummern, einmal mit acht Beethoven-Sonaten hintereinander, und dazwischen noch Abstecher nach anderen Städten unternahm, in denen er das Berliner Programm wiederholte. Auch manche Sänger und Sängerinnen, die nicht wie der Pianist und der Geiger ein lebloses Instrument handhaben, sondern den Ton aus sich selbst, aus ihrer Stimme, erzeugen müssen, gefallen sich in solchen Kraftleistungen und bringen an einem Abend mehr Gesänge aller Art zu Gehör, als vor 25 Jahren in drei Konzerten gesungen wurden. Diese Sängerkonzerte sind auch ein Produkt der Neuzeit. Vor vierzig Jahren war das Lied eine Beigabe im Vir-

tuosenkonzert, ein Ruhepunkt, eine Anregung des Gemütes, heute ist es eine Aufregung. Aber die ist ja auch ein Zeitbedürfnis.

Nun tritt die Frage hervor: Ist es möglich, daß die ausübenden Künstler bei solchen immerwährenden physischen und geistigen Anstrengungen, zwischen rastlosem Reisen und Konzertieren, bei all' ihren Leistungen, die Sammlung und Weihe bewahren, wie bei einer ruhigen Vorbereitung und nicht so oftmaligen Anstrengung? Müssen sie sich nicht zuletzt eine gewisse äußerliche stereotype Form der Wiedergabe angewöhnen, oder diese nur nach momentaner Stimmung, Laune, wie sie eben „aufgelegt" sind, ausführen? Ist es möglich, daß ein Künstler edler Richtung bei fast täglichem öffentlichen Auftreten die Werke der großen klassischen Komponisten oder der Romantiker Schubert, Schumann, Chopin immer mit derselben Hingabe des Gemütes ausführe, ohne sein Nervensystem tief zu erschüttern? Ist es möglich, daß ein Sänger oder eine Sängerin oft dreimal in einer Woche während zwei Stunden ununterbrochen die schwersten, tiefste Empfindung verlangenden Gesänge mit gleicher Stimmung und Kraft vorträgt, ohne die Stimme zu ruinieren?

Die Erfahrungen der letzten Jahre haben deutlich gezeigt, daß die großen, die edleren Künstler solch' anstrengende Aufgaben, die sie, dem Drange der Zeit gehorchend, sich gestellt hatten, nicht immer bewältigen konnten; ihre Leistungen standen nicht immer auf gleicher Höhe, weil die geistige Stimmung, die Weihe, die Sammlung, ohne eine gewisse physische Ruhe nicht erlangt und erhalten werden kann, und weil auch zuletzt die physische Kraft nicht ausreichte und Ermüdung eintrat. Dagegen haben diejenigen Musiker beiderlei Geschlechts, denen das Zurschautragen immenser Geläufigkeit, Kraft und Ausdauer Hauptzweck ist, die klassische Werke nur

vortragen, „weil's eben jetzt dazu gehört", die aber ihr Gemüt (?) dabei durchaus ruhig behalten, den Vorteil errungen, daß ihre Leistungen immer gleichmäßig sicher sind, daher dem großen Publikum mehr imponieren, als die der viel besseren Künstler. Und so bietet sich denn das sonderbare Problem, daß die großen ausübenden Musiker, die nur das Edle, Höhere anstreben, die Interessen der niedriger Stehenden befördern: sie können sich der Zeitströmung nicht entziehen, diese verlangt mehr die Entfaltung gewaltiger Kraft und Ausdauer als Schönheitssinn; aber solchem Verlangen entsprechen die Leistungen der oben bezeichneten Virtuosen in höherem Grade, als die der wahren Künstler.

Konzertgeber und Konzertagenten.

Es ist schon recht viel über und gegen die Konzertagenten geschrieben worden, und ganz besonders die einflußreichen unter ihnen sind Gegenstand heftiger Angriffe gewesen. Auch bei dieser Erscheinung tritt die alte Erfahrung zu Tage, daß gegen die Wirkung geeifert, die Ursache aber außer acht gelassen wird. Um die Stellung der Agenten, ihren Einfluß, die Abneigung, die vielfach gegen sie geäußert wird, genau zu verstehen, muß man auf ihren Ursprung zurückgehen; da stellt es sich heraus, daß sie eben ein Produkt der Zeit sind, daß die gegen sie gerichteten Vorwürfe nicht ganz ungerecht sein mögen, aber eigentlich doch an eine höhere Adresse gerichtet werden müßten. Wir wollen das genauer darlegen.

Als noch die in dem ersten Abschnitte beschriebenen Konzertzustände früherer Zeiten vorherrschten, als die Kunstreisen noch nicht im Fluge der Eisenbahnschnellzüge vollführt werden konnten, da bedurften auch die bedeutendsten Tonmeister keiner besonderen Hilfe bei ihren künstlerischen Unternehmungen.

Sie hatten Zeit genug, ihre Konzerte selbst anzuordnen und die meisten Vorbereitungen zu treffen, auch fanden sie bereitwillige Unterstützung mancher Musikverleger und Musikfreunde. Mit der immerwährenden Steigerung der Verkehrsmittel und der Konzertreisen mußte notwendiger Weise eine Änderung auch in der äußerlichen Handhabung der künstlerischen Angelegenheiten eintreten. Der berühmte Virtuose konnte unmöglich alle die Vorbereitungen (Ankündigungen, Saalmieten, Programmbestellungen ꝛc. ꝛc.) selbst treffen, daneben noch Korrespondenzen unterhalten nach allen Städten, die er zu besuchen gedachte; er konnte auch keinem Musikverleger oder Freunde zumuten, solche Last auf sich zu nehmen. Er mußte also einen bezahlten Helfer anwerben, der alles Technische besorgte, Rechnungen abschloß, Anstalten für die Reisen und Hotelwohnungen traf u. s. w. Ein solcher „Sekretär" war ein teures Möbel, das sich nur die allerberühmtesten und bestbezahlten Künstler anschaffen konnten. Der seiner Zeit geschickteste „Sekretär" war Belloni, der zuerst mit Liszt, dann mit Sivori reiste, und seinesgleichen nicht hatte im Auffinden von Mitteln zum Ruhm-Schaumschlagen und Geldverdienen; bei Liszt hatte er darin nicht viel zu leisten, denn dieser immense Künstler erregte das Publikum überall aufs höchste durch seine unerreichten Leistungen, wie durch seine unvergleichliche, bezaubernde Persönlichkeit; doch was er später für Sivori in Berlin und Norddeutschland erwirkte, als dieser schon sehr im Rückgange war, muß man gesehen haben, um es glaublich zu finden.

Es ist nun höchst interessant, einen prüfenden Rückblick zu werfen auf die Wandlungen, welche auch in diesem Zweige des öffentlichen Musiklebens, in dieser Gattung der Nebenhebel vorgegangen sind, zu sehen, wie die Handlanger des Künstlers nach und nach immer stärker und einflußreicher, aus

Dienern Herren geworden sind. Erst gab es bezahlte Sekretäre, dann bezahlende Impresarii; jetzt Konzert-„Direktoren" und Agenten. Diesen werden die Schlußbetrachtungen, vorerst sollen noch dem fast ausgestorbenen Genre der Impresarii einige Worte gewidmet werden, und den Einflüssen, die sie auszuüben verstanden. Der Konzert-Impresario (Unternehmer) ist eigentlich eine amerikanische Erfindung. Barnum der Große, der King of Humbugs, war der erste, der das Geschäft mit Künstlern im großen Maßstabe betrieb. Nachdem er einige Jahre mit ganz anderen als musikalischen Unternehmungen, mit der Amme Washingtons, dann mit Meerweibchen, dem Zwerge Tom Thumb u. dergl. viel Geld gemacht hatte, faßte er im Jahre 1850 den glücklichen Gedanken, die gefeierte Jenny Lind aus Europa für Amerika anzuwerben, und er führte diesen Gedanken mit der ihm ganz eigenen Geschicklichkeit, Energie und — — berechneten Großmut aus. Sie hatte einen Kontrakt unterzeichnet, in welchem ihr für 150 Konzerte 150,000 Dollars, freie Reise und Hotelauslagen gesichert, dann ein Kammermädchen und ein Diener zur Verfügung gestellt wurden. Bei ihrer Ankunft in Amerika zerriß er diesen Kontrakt und bot ihr einen neuen, noch vorteilhafteren an. Neben ihr waren noch der Pianist Julius Benedikt als Begleiter am Flügel und Musikdirektor bei Orchesterkonzerten für 5000 Pfund Sterling, und ein italienischer Sänger für 2500 Pfund engagiert.*) Trotzdem erzielte Barnum nach eigenem Geständnis einen Gewinn von zwei Millionen Mark. Er nahm das Verdienst für sich in Anspruch, die Kunst demokratisiert zu haben, er behauptete, wie die Erde ein großer Weltmarkt ist, sollte sie auch eine Kunstmesse

*) Diese Daten sind der Biographie der Jenny Lind, von ihrem Manne herausgegeben (Leipzig, Brockhaus), entnommen.

in jeder Hinsicht werden. „Die edelsten Kunstgenüsse müssen verallgemeinert, jedem geringen Geldbetrage zugänglich gemacht werden, das ist volkstümlich, demokratisch." Solche Grundsätze konnten in Amerika durchgeführt werden, in den kolossalen Sälen, bei dem kolossalen Humbug (Marktschreierei), der dort mit größter Kunst erfolgreich betrieben wird. In Europa mußte ein anderer Maßstab genommen werden. Die Konzertsäle waren damals alle klein, eine Masseneinnahme konnte bei geringen Sätzen nicht erzielt werden; nur hohe Eintrittspreise boten eine gewisse Gewähr, zumal überhaupt nur die Teilnahme der Gebildeten und Vermögenden zu erwarten stand. Das erkannte Ullmann, der weitaus genialste unter all' den seit den letzten dreißig Jahren aufgetauchten Impresarii, als er mit der Carlotta Patti die Konzertreisen durch Europa begann.

Über die eigentlichen Lebensverhältnisse dieses in seiner Art merkwürdigen Mannes konnte ich Bestimmtes nicht erfahren. Er tauchte auf wie ein Meteor, glänzte ein Paar Jahre und verschwand wieder im Dunkel; er war seiner Zeit ein Berühmter, ein Mächtiger, ein unglaublich Geschickter. Er hat die Carlotta Patti sozusagen entdeckt, und verstand es, ihr eine Bedeutung zu gewinnen, die sie allein oder durch einen anderen Unternehmer niemals erlangen konnte. Er wußte ganz genau, daß wahre Künstlerschaft ihr ganz und gar nicht eigen war, seine Erfahrung und Kennerschaft ließ ihn hierüber nicht einen Augenblick im Zweifel; sie sang ja absolut nichts, was einem Maßstabe für ein musikalisches Urteil genügen konnte; aber was und wie sie es sang, konnte als eine ganz ungewöhnliche Besonderheit, als eine „phänomenale Spezialität" bezeichnet werden. Ihre Stimme, in der Mittellage sehr schwach und überhaupt nicht wohlklingend, entfaltete erstaunliche Kraft und Sicherheit in den höchsten Lagen, an

welche selbst bedeutendste Coloratursängerinnen sich nicht mehr hinanwagten; sie führte Passagen und Fiorituren aus, die man bisher nur von Geigen- und Klaviervirtuosen, niemals noch von Sängerinnen gehört hatte, und sie führte diese Kunststücke mit italienischem Feuer, mit „brio“ aus. Daß sie hinkte, und über die Treppe der Estrade der Singakademie hin und zurück nur am Arme ihres Schwagers Strakosch gehen konnte, erschien auch als eine „Spezialität“, die Effekt machte, denn viele Leute meinten, sie würde ohne dieses körperliche Gebrechen eine mit Gold abgewogene Theatersängerin sein, was durchaus irrig war, denn sie hätte niemals eine Rolle durchführen, niemals aus dem Rahmen der Kunststückchen heraustreten können. Daß die Kritik, besonders die deutsche, über diese Mängel nicht schweigen würde, berechnete Ullmann ganz richtig. Was that nun der geniale Mann, um dieser Gefahr zu begegnen? Er umgab sein Unternehmen mit einem künstlerischen Nimbus; er berief neben die Patti große, altberühmte Künstler: Vieuxtemps, der in Frankreich und in vielen Teilen Deutschlands noch als ein Chef d'école galt, Piatti, der überall den wohlverdienten Ruf des bedeutendsten Musikers und Virtuosen auf dem Cello genoß, Alfred Jaell, den brillanten hannöverschen Hofpianisten; er berief sogar die Leipziger Konzertmeister David und Dreyschock, nur um das Schumannsche Quintett von Jaell und ihnen würdig ausführen zu lassen. Aber mit dieser echt künstlerischen Handhabung verband er die großartigste Marktschreierei. Lange bevor die Carlotta irgendwo erschien, brachten die verschiedensten Blätter Artikel nicht über die Patti, sondern über die „Ullmann-Konzerte“, über diese Künstlervereinigung, die eben nur von Ullmann zu stande gebracht worden war. Dann sandte er an alle Kritiker eine Broschüre, worin die sämtlichen Berichte der größeren Zeitungen aller Städte über die Patti, und zwar auch die

tadelnden, abgedruckt waren; so gewann er Teilnahme, entwaffnete selbst die Gegnerschaft der Voreingenommenen; dann kamen seine acht „Arrangeure" für Berlin und die Provinzen, jedem war sein bestimmtes Fach angewiesen. In dieser Weise erreichte Ullmann seinen Zweck: überfüllte Konzerte in der Singakademie bei enormen Eintrittspreisen. Selbst die stärksten Gegner des Virtuosentums mußten eingestehen, daß es immerhin die Ausgabe lohnte, solch ein Ullmann-Konzert zu hören. Wie genau dieser in seiner Art geniale Impresario das Publikum, die Künstler und deren Wesenheit kannte, bewies ein wenig bekannter Zwischenfall. Es ist schon oben angedeutet worden, daß er die Konzertmeister David und Dreyschock geladen hatte, um im Verein mit Jaell Schumanns Quintett auszuführen. Am Abend vor dem Konzerte fühlte sich Carlotta Patti plötzlich so unwohl, daß es ihr unmöglich war, am nächsten Tage aufzutreten. Die meisten Sitze waren bereits verkauft; Ullmann ließ sofort überall Plakate mit der Ankündigung anbringen, Frl. Patti könne an dem Abende nicht mitwirken, und die Käufer von Billeten, welche dieselben nicht behalten wollten, möchten gegen Rückgabe den bezahlten Betrag erheben. Und — — das Konzert war leer, trotz David, Dreyschock, Piatti, Jaell. Ullmann rieb sich vergnügt die Hände und erzählte, „die Herren Künstler hätten ihm schon öfters angedeutet, sie und nicht die enorm bezahlte Carlotta Patti machten die vollen Häuser, nun habe er ihnen gezeigt, wie so ein Haus aussieht, wenn sie allein spielen und die Patti nicht singt, und habe ihrer Eitelkeit einen Dämpfer aufgesetzt." Es ist unbegreiflich, daß dieser Vielerfahrene, Vielgewanderte keine Reichtümer gesammelt hatte; in den letzten Jahren seiner Thätigkeit ging es immer mehr bergab mit ihm. Er kam noch einmal nach Berlin mit seiner Gesellschaft, als deren Stern Mme. Mombelli (eigentlich Mme.

Crémieux) glänzen sollte; aber das Publikum blieb teilnahmlos, oder vielmehr es blieb weg. Dann versuchte er in den Provinzen und kleineren Staaten solche Vereinigungs-Konzerte zu veranstalten, ließ marktschreierische Plakate anschlagen — aber ohne Erfolg. Das letzte Mal erschien er in Berlin mit der Sängerin Albany, die aber nur im Opernhause sang, keine Konzerte gab; seitdem ist er verschollen.

Nach Ullmann sind noch einige Impresarii aufgetaucht; Fischhof zuerst mit der Geigerin Tua, dann mit dem Sänger Mierzwinski, Gardini der Finder, später Gemahl der Etelka Gerster; Pollini mit Adelina Patti; Strakosch, erst Lehrer, dann Schwager, zuletzt Gegner der Adelina Patti mit einer amerikanischen Sängerin u. a. Den beiden zuerst genannten Herren gelang es, eine Zeit lang bedeutende Einnahmen zu gewinnen, ohne daß sie besondere Geschicklichkeit zu entfalten brauchten. Die Tua war nach der Milanollo, also nach einem langjährigen Zwischenraum, die erste talentvolle Geigerin (seither ist die Zahl der Bogenstreicherinnen zur Legion herangewachsen); sie entzückte die Männer durch ihre graziöse Erscheinung, gewann die Teilnahme der Damen durch ihr natürliches Wesen. Der Sänger Mierzwinski verstand es, sein Talent und seinen schönen Wuchs in einer Weise geltend zu machen, daß jeder Impresario von ihm lernen konnte. Die Gerster ward bei ihrem ersten Erscheinen von der ganzen Kritik mit einem Enthusiasmus begrüßt, der sich dem Publikum mitteilte und bis zur Ekstase stieg, die zwei Jahre anhielt, nachher sich immer mehr abkühlte. Adelina Patti war eine so ganz großartige Künstlerin, daß sie wohl nur aus Bequemlichkeit mit einem Impresario in Verbindung trat, um sich ein- für allemal eine feste Summe, ihrem Nicolini das Mit-Auftreten zu sichern, und nichts Weiteres mehr in Betracht zu ziehen.

Die zahlenden Impresarii waren an die Stelle der bezahlten Sekretäre getreten. Nun aber gab und gibt es eine Menge Virtuosen beiderlei Geschlechtes, bedeutende und unbedeutende, die weder einen Sekretär anstellen konnten oder wollten, noch von einem Impresario gepachtet wurden, da mit ihnen keinen große sicheren Einnahmen zu erhoffen waren. Die immer wachsende Konzertflut mußte Zersplitterung und Abspannung des Publikums herbeiführen; eines von zahlenden Zuhörern gefüllten Saales konnten sich nur die allerbedeutendsten Künstler oder die geschicktesten Reklamemacher erfreuen, und selbst ihnen wird diese Freude immer seltener zu teil, da an manchen Abenden noch andere interessante Konzerte neben dem ihrigen stattfinden. Die starke Konkurrenz brachte auf dem Gebiete der Kunst manche Hebel zur Geltung, die bisher nur auf dem merkantilen angewendet worden waren; die Aufmerksamkeit und Neugierde des Publikums mußte erregt werden, durch spezielle Leistungen, durch interessante Neuheiten, diese mußten auch lange vorher verkündigt werden; die Reklame gewann immer mehr an Bedeutung. Die echten Künstler verschmähten solche Mittel, aber ihre Verehrer, die Freunde in der musikalischen Welt, Verleger u. s. w. wandten sie an. Die heutigen Zeitverhältnisse stellen an jedes Unternehmen, also auch an Konzertgeber und -anordner viel höhere Forderungen, als gute Freunde und Verehrer, denen noch andere Berufspflichten obliegen, zu erfüllen vermögen; sie verlangen in allen geschäftlichen Angelegenheiten praktische Leute, die ihre ganze Thätigkeit dem Unternehmen widmen, und dabei auch ihr eigenes Interesse befördern. Es war also eine ganz natürliche Folge dieser Zeitverhältnisse, wenn spekulierende Köpfe in großen Hauptstädten mit regem Musikleben auf den Gedanken kamen, daß außerhalb der Stellung eines bezahlten Sekretärs oder eines bezahlenden Impresario noch

eine dritte einträgliche zu schaffen wäre, die eines vermittelnden Konzertagenten, der für Prozente arbeitet. Ein solcher ist weder verantwortlich und abhängig wie ein Sekretär, noch hat er irgend ein Risiko zu übernehmen wie ein Impresario; er ist einfach der Mann, der von den Künstlern Aufträge erhält und sie ausführt, der ihnen nebenbei auch Engagements zu bezahlten Mitwirkungen in den Konzerten der verschiedenen musikalischen Vereine in Provinzstädten zu verschaffen sucht, ihre Korrespondenzen besorgt u. s. w. Wenn es in der Politik nach dem Ausspruche des Fürsten Bismarck „ehrliche Makler" gibt, die nur trachten, daß „Geschäfte abgeschlossen werden", warum nicht auch in der Musik? Auch gab es ja schon seit undenklichen Zeiten sehr einträgliche Theateragenturen, warum sollten nicht auch Konzertagenten ihre Rechnung finden?

Daß diese Spekulanten den Künstlern, besonders den viel reisenden, manche wesentlichen Dienste leisteten, ihnen alles auf das bequemste einrichteten, ist ja nicht zu leugnen. Und daß der Geschickteste unter diesen Spekulanten es verstanden hat, den bedeutendsten Künstlern thatsächlichen Nutzen zu bringen, bestätigten diese selbst zu wiederholten Malen. Dem in die Reise- und Konzertangelegenheiten nicht eingeweihten Leser wird ein einziges Beispiel vollkommene Erklärung geben. Die großen berühmten Künstler erhalten jährlich Einladungen von den Vereinen, in ihren Konzerten gegen bedeutendes Honorar mitzuwirken. In früheren Zeiten haben sie bei den Annahmen solcher Einladungen die verschiedenartigsten Zick-Zack-Reisen unternehmen müssen; der eine spielte z. B. in Königsberg, in drei Tagen darauf in Stuttgart, dann fuhr er zurück nach Hannover, um sich von dort nach Posen zu begeben, von da nach Frankfurt u. s. w. Der geschickte Konzertagent versteht nun für den Künstler mit den einladenden Vereinen die Ver-

anstaltungen zu treffen, daß die Reisen seines Auftraggebers in geregelter Rundfahrt vollführt werden können; hierdurch wird nicht allein große Zeitersparnis und Erleichterung der Anstrengung erzielt, sondern auch größerer Gewinn; der Künstler kann um so mehr Engagements annehmen oder eigene Konzerte geben, je näher die Städte, in denen er wirken soll, bei einander liegen. Auch viele andere Vorteile weiß ein geschickter Agent ausfindig zu machen, neue Einnahmequellen in Gegenden, die noch nicht überflutet sind (diese werden allerdings bald nicht mehr zu finden sein), neue Kombinationen von Konzerten; alles das kann ein bedeutender Künstler nicht selbst für sich unternehmen, das muß von jemand besorgt werden, der nur als Interessenvertreter zu Werke geht, dabei auch seinen Vorteil im Auge behält und andere mitbeteiligt. So z. B. müssen die Konzertgeber jetzt auch an die Musikhandlungen, welche die Billete verkaufen, Prozente abgeben, was früher nicht geschah, nun aber durch ihre Verbindungen mit den Agenten eingeführt ward.

Die Konzertagenturen haben sich also im Laufe der Zeit als Einrichtungen erwiesen, die dem bedeutenden Künstler, besonders dem nicht Ansässigen, Zureisenden, viele Annehmlichkeiten bieten, ja sogar Nutzen bringen können. Sie haben andererseits Verhältnisse herbeigeführt, die dem Kunstleben tiefen Schaden verursachen, jedoch leider ebenso wenig zu beseitigen sind, als so viele andere Übelstände, weil, wie weiter unten bewiesen wird, gerade diejenigen, in deren Macht die Beseitigung stände, eine solche garnicht beabsichtigen können.

Es sind vor allem zwei Thatsachen hervorzuheben, welche das ganze Musikleben tief schädigen, ohne daß eine direkte Abhilfe zu schaffen ist: durch den Umstand, daß der fremde Musiker, der ein Konzert geben will, jetzt nicht mehr selbst nach der Hauptstadt kommen und Wochen lang die Vor-

bereitungen betreiben muß, daß er nur den Konzertagenten zu beauftragen und einen Tag vor dem Konzerte einzutreffen braucht, werden eine ganze Menge Leute, die früher nie gewagt hätten auf die heißen Bretter des Konzertsaales zu steigen, verleitet, das Wagnis zu unternehmen; es handelt sich dabei nicht darum, irgend welche Einnahmen zu erzielen — hierauf haben die nicht ganz Berühmten schon verzichten gelernt — sondern in den Zeitungen genannt zu werden, ein Lob zu erhaschen, mit dem man dann in der Provinz paradieren und dabei versuchen könne, hier die in der Hauptstadt zugesetzte Summe nach und nach wieder zu gewinnen. Diese Hoffnung ist ja ebenfalls nur zu oft eine trügerische, aber wer läßt sich von den schlimmen Erfahrungen belehren, die andere gemacht haben? Die Eitelkeit ist ein so starker Impuls, daß selbst Mißerfolge manche Konzertgeber nicht abhalten, sich wieder an die Öffentlichkeit zu wagen, besonders wenn sie genug Geld besitzen, um die Unkosten ohne besondere Schmerzen ertragen zu können. „Die Konzertinfluenza" von der in einem späteren Kapitel die Rede sein wird, dauert fort, und wird durch die Konzertagenturen verstärkt. Denn diese erleiden ja niemals Schaden, sichern sich ihre Prozente oder feste Summe, auch wenn das Konzert nur ein Defizit bringt.

Die zweite Thatsache, die sich als eine natürliche Folge der eben beschriebenen ersten herausstellt, ist, daß die nicht ganz berühmten Künstler und besonders die jüngeren, wenn sie nicht über bedeutende Geldmittel verfügen, ganz und gar in die Abhängigkeit der Konzertagenten geraten müssen. Wenn der junge Musiker (oder die Musikerin) die Unkosten eines ersten Konzertes getragen hat, wenn es ihm (oder ihr) gelungen ist, einen guten Erfolg zu gewinnen, so ist ein zweites und drittes Auftreten unbedingt notwenig; denn bei der jetzigen Musiker-Wettlauf-Hetzjagd muß das Publikum oft-

maliges Lob einer musikalischen Erscheinung lesen, um einigermaßen Notiz von ihr zu nehmen; hierfür genügt ein erster Erfolg nicht, wenn er nicht ein ganz durchschlagender, von der Kritik allgemein als solcher bezeichneter gewesen ist. Wie aber ist eine solche öftere Anregung, ein öfteres Gehörtwerden zu bewerkstelligen? Eigene Konzerte sind mit Ausgaben verbunden, die sich nur Vermögende erlauben können, und diese gehören nur sehr selten zu den wahrhaft Begabten. Also müssen die weniger mit Glücksgütern Versehenen trachten, in Konzerten anderer mitzuwirken, um zu Ruf zu gelangen; ist ihnen das einigermaßen gelungen, dann müssen sie sich bestreben, in den Provinzstädten entweder in Konzerten der musikalischen Gesellschaften gegen ein bestimmtes Honorar aufzutreten, oder im Vereine mit anderen Künstlern Konzerte zu veranstalten. Alles das ist nur durch die Vermittlung der Konzertagenten und durch die Protektion der einflußreichsten möglich. Diese stehen mit fast allen Vereinen, mit allen Musikhändlern der Provinzstädte, mit all' den Leuten, die bei Konzertangelegenheiten irgend welche Thätigkeit zu entfalten haben, in so enger Verbindung, daß wer sie umgehen, auf eigene Faust vorgehen wollte, garnichts erreichte, nur Hindernisse und Gegnerschaft fände. Ja selbst die wenigen Vereine, welche es versuchten, ihre Konzerte ganz ohne Mitthätigkeit der Agenten, besonders jenes Geschicktesten zu organisieren, haben zu ihrem Schaden erfahren, daß die meisten bedeutendsten und berühmtesten Künstler ihre Mitwirkung versagten, weil sie verpflichtet waren, all' ihre künstlerischen Angelegenheiten nur durch den Agenten besorgen zu lassen. Ein ganz ähnlicher Fall hat sich im Theaterleben vor vielen Jahren abgespielt; ich führe ihn an, weil er den besten Beweis liefert für die Macht, die ein geschickter Agent zu erlangen vermag. In Berlin existierte ein schon

lange verstorbener Theateragent Röder; er gehörte zu den verhaßtesten, geschmähtesten, und meist angegriffenen Menschen der Hauptstadt; Paul Lindau brachte ihn als „Schelman" in seinem einst gefeierten Stücke „Maria und Magdalena" auf die Hofbühne. Des Darstellers Hiltl (†) Gesichtszüge, Bewegung und Haltung gaben ein unverkennbares Bild jenes Röder. Auf einer Konferenz von Hofintendanten und Direktoren großer Theater wurde der in seiner Tendenz unverkennbare Entschluß gefaßt, eine eigene Agentur zu errichten. Und welche Folge zog er nach sich? Daß Davison, Haase und andere „Berühmte" keine Gastspiele auf den Bühnen eingingen, die nicht mit Röder verhandelten, und daß dieser bald wieder an der Berliner Hofbühne noch mehr Macht besaß, als früher. Hier sei noch bemerkt, daß die schlimmsten Konzertagenten unvergleichlich höher stehen, als die meisten Theateragenten; das beweisen deren manchmal wenig reinliche Prozesse, auch die Klagen vieler anständiger Damen; ähnliches ist gegenüber Konzertagenten niemals laut geworden.

Die obige Darlegung der allgemeinen Konzertverhältnisse beweist unwiederleglich, wie die kleineren talentierten Musiker beiderlei Geschlechts in ihrer so schweren öffentlichen Laufbahn fast ganz abhängig sind von den Agenten, weil nur diese die Mittel besitzen, dieselbe ihnen zu ebnen, zu erleichtern, oder auch zu verbarren.

Vielfach verlautet nun der Vorwurf, daß die Agenten die kleineren Künstler mehr bedrückten als beschützten, wobei besonders die Buchhalter, die Schreiber sich durch Hochmut und Anmaßung hervorthun; daß die Agenten eigentlich nur die Interessen der berühmten Künstler beförderten, oder die der vermögenden weniger Bedeutenden, daß sie also den Verderb des Kunstlebens herbeiführen. Die Vorwürfe sind bezüglich der Thatsachen nicht ungerecht; aber die Thatsachen sind eine

Folge der allgemeinen Verhältnisse und der eigentümlichen Stellung, welche die großen Künstler den Agenten gewähren. Daß die Schreiber eines einflußreichen Agenten sich gegen die nicht berühmten Künstler viel hochmütiger benehmen als ihr „Chef" ist ebenso natürlich, als daß der langjährige Kammerdiener eines Fürsten oder Ministers gegen geringere Leute, die ein Anliegen vorbringen wollen, so impertinent ist, wie sein Herr niemals gewesen. Daß der Agent den Interessen der großen berühmten Künstler die meiste Aufmerksamkeit zuwendet, erscheint ebenfalls vollkommen aus den Verhältnissen erklärlich. Auch der edelst denkende Bankier wird dem Auftraggeber, der ihm eine Million zur Verwendung hinterlegt, mehr Sorgfalt widmen als dem, der mit einer geringen Summe an ihn herantritt, selbst wenn er diesem letzteren befreundet ist, da er mehr bedacht sein wird, ihn vor Schaden zu bewahren, als ihm zu zweifelhaftem Nutzen zu verhelfen; muß nicht also der Agent sich für den berühmten Künstler, bei dessen eigenen Konzerten und Mitwirkungen in anderen auch er ein erkleckliches Prozentsümmchen einheimst, mehr „ins Zeug legen", als für den noch wenig bekannten, von dem eher noch ein Defizit zu befürchten als eine Einnahme zu erwarten? Und wenn nun ein musikalisches Individuum zu ihm kommt und sagt: Ich bin eines reichen Mannes Sohn (oder Tochter oder Frau); mir liegt nichts an Geldeinnahme, ich will nur bekannt, recht oft genannt werden, um Ruf zu erlangen; arrangieren Sie mir Konzerte, verschaffen Sie mir Mitwirkung in guten Konzerten, für die ich keine Bezahlung verlange; alle Unkosten deckt mein Vater (oder mein Mann)"; soll da der Agent sagen: „das übernehme ich nicht, ich muß arme Talente fördern"? Der Agent, der so spräche, wäre ja zu gut für diese Erde, der müßte in den Sternenhimmel versetzt werden!

Die Konzertagenturen sind ein Produkt der Zeitverhältnisse; ich erlaube mir hier einige Sätze meines Buches „Aus allen Tonarten" zu wiederholen, das im Jahre 1888 erschienen ist, also zu einer Zeit, als die Klagen gegen die Agenten noch gar nicht laut erklangen: „Selbst die großen das Ideale anstrebenden Künstler weisen nicht die größeren Einnahmen zurück, die ihren Leistungen durch geschickte Vermittelungen eines dritten verschafft werden, um wie viel mehr müssen die weniger Berühmten, die zu Rufe gelangen wollen, sich bemühen, die Unterstützung geschickter Konzertanordner zu gewinnen? Kunstleistungen sind heute ein Artikel für Geschäftsleute geworden: und Elemente, die früher eine untergeordnete Rolle spielten, konnten jetzt zu einer Stellung gelangen, der sich viele Künstler unterordnen müssen: Mephistos Wort im zweiten Teil des Faust:

Am Ende hängen wir doch ab
Von Kreaturen, die wir machten,

kann auf die jetzigen Musikverhältnisse ganz gut angewendet werden."

In den Worten Mephistos liegt auch die Lösung eines zweiten Problems, der Frage: Wie kommt es, daß eben die edelsten Künstler, wenn auch ganz unwillkürlich an der Bedrückung der kleineren, an der Entfaltung großer Mißstände im Kunstleben mitgewirkt haben? Lag es nicht in ihrer Macht, einen Teil dieser Mißstände abzuwehren, indem sie ihre persönlichen Beziehungen zu den Agenten scharf abgrenzten und ihnen nur in geschäftlichen Angelegenheiten näher traten?

Diese Frage ist nur sehr bedingungsweise und nur in geringem Umfange zu bejahen. Vielleicht wäre dieser oder jener Agent nicht zu so großem Einflusse gelangt, vielleicht wäre der Hauptkommis eines einflußreichen Agenten bescheidener, weniger aufgeblasen gegen die Unberühmten, wenn die großen

Künstler ihre Haltung nach der oben angeführten Frage bemäßen. Aber die Bemessung, die Feststellung der Grenze ist eine außerordentlich schwierige. Die Anforderungen des täglichen Lebens, sowie die der gesellschaftlichen Stellung des Künstlers sind heute derartig hochgeschraubt, daß gerade der idealistisch strebende, der nicht genau berechnende, den erfahrenen Geschäftsmann nicht entbehren kann, der ihm größere Einnahmen verschafft, also doch auch seinen Ruhm vermehrt und ihm bei der Verwaltung dieser Einnahmen nützliche Dienste leistet.

So entsteht nach und nach ein Verkehr, der zuletzt sich nicht mehr auf geschäftliche Angelegenheiten beschränkt, sondern auch über künstlerische Angelegenheiten erstreckt. Und die Wandlungen, die während der letzten fünfundzwanzig Jahre in allen Verhältnissen eingetreten sind, üben ihre Wirkungen auch auf die gesellschaftlichen des Künstlerlebens.*) Man kann wahrlich nicht von dem Konzertagenten einen Idealismus verlangen, den selbst der edle Künstler nicht immer festzuhalten vermag. Also: Nec laudare, nec vituperare, sed intelligere!

*) In „30 Jahre Künstlerleben" (1893, Berlin) Seite 311—12 habe ich eine merkwürdige Episode des Verkehrs der edelsten Künstler mit dem geschicktesten Konzertdirektor erzählt, die meine obigen Bemerkungen vollkommen bestätigt.

Richard Wagner und die Kulturgeschichte.

Es ist eine unleugbare Thatsache, daß im Anteile des Publikums für Richard Wagners Musikdramen allüberall nicht blos keine Abnahme, sondern eher eine Steigerung sich kundgiebt, daß in Deutschland die Aufführungen dieser Werke auf allen Bühnen die meiste Anziehungskraft bewähren, daß die neuesten erfolgreichen italienischen Opern ganz unverkennbar den Einfluß Wagnerscher Kunst und Grundsätze zeigen, daß in England die Zahl der Anhänger immer wächst, ja daß in Frankreich, wo noch vor einigen Jahren die größte politische und musikalische Gegnerschaft jeden Versuch einer Bühnenaufführung Wagnerscher Werke als unmöglich erscheinen ließ, in letzter Zeit „die Walkyre“ vom großen Theaterpublikum mit Enthusiasmus aufgenommen ward, daß endlich alle bedeutenden Kapellmeister der letzten zwanzig Jahre aus der Wagnerschen Schule und Partei hervorgegangen sind. Wenn man alles das und dann noch in Betracht zieht, daß „Lohengrin“ vor 42, „Tristan und Isolde“ vor 30 Jahren,

die „Meistersinger“ 1868 zuerst gegeben wurden, daß die Eröffnung des Bayreuther Festspieltheaters mit dem „Ring des Nibelungen“ 1876 stattgefunden hat, daß in all' diesen Schöpfungen sowohl den Sängern wie dem großen Publikum nicht das mindeste Zugeständnis geboten, vielmehr beiden stärkste Geduldproben und Aufmerksamkeit auferlegt ward, und daß sie trotz mancher Prophezeihung von „kurzer Dauer“, trotz mancher Behauptung von „vorübergehender Berauschung“, immer größere Verbreitung gewinnen, so kann man wohl den sicheren Schluß ziehen, daß eine derartige Erscheinung eine Periode in der Kunst- und in der Kulturgeschichte bedeutet, d. h. daß sie nicht allein aus dem integralen Kunstwerte der Werke zu erklären ist, sondern auch aus deren Beziehungen zu den Zeitideen, zu den verschiedenen Geistesströmungen.

Es kann nicht oft genug betont werden, daß kein Künstler jemals außerhalb seiner Zeit steht, d. h. daß auch ihn die Ideen, welche das öffentliche Leben leiten, beeinflussen, daß der größere Künstler die edleren Ideen seiner Zeit noch erhöht, der niedere die gemeineren noch erniedrigt. Das hindert nicht, daß diese niedriger Fühlenden nicht sehr begabt, ja in ihrer Art „genial“ sein können wie z. B. Offenbach. Auch ist festzustellen, daß die größten Künstler auch immer echt nationale gewesen sind, deren Werke aus den Ideen, dem Leben und Empfinden ihrer Nation hervorgingen. Große Maler wie z. B. Rubens haben ja viele heidnische und biblische Stoffe behandelt; aber ihre Gestalten waren immer die ihres Landes; mit der historischen Kostümtreue begann die internationale Kunst, die Nivellierung des Ausdrucks, die Werke ohne individuellen Charakter. Die internationalen Künstler haben, wenn ihr Sinn ein edler gewesen, manchmal sehr Interessantes, Wirkungsvolles geschaffen, aber nicht feste dauernde Stellung in der Kunstgeschichte errungen, weil ihre Werke

so zu sagen ideenzeitlos gewesen sind; den gemeineren internationalen aber war es ja von jeher nur darum zu thun, schnell Erfolge und Geld, was bei ihnen gleichbedeutend, zu erwerben. Und sonderbarer Weise stehen gerade diese der kulturgeschichtlichen Betrachtung näher, als jene edleren, weil sie ihre Stoffe den niedrigeren Zeitideen entnahmen, und in der Ausführung manchmal sehr große Geschicklichkeit entwickelt haben.

Unter den großen nationalen Künstlern der Neuzeit hat keiner die verschiedenartigen in der Nation zerstreut lebenden Ideen mit solchem sicheren prophetenartigen Blicke erkannt, mit so kühnem Geiste erfaßt, mit solchem Genie, solcher Energie in das Kunstwerk zusammengefaßt, als Richard Wagner. Hierbei kam ihm seine hohe Begabung als Dichter und sein großes Talent für Streitschriften zu statten. Niemand hat es je verstanden, mit solcher genau berechneten Rücksichtslosigkeit, in der er nur von Schopenhauer übertroffen ward, eine Partei heranzuzwingen, die ihm fanatisch überall hinfolgte, und die bereit war, jeden nicht ganz unbedingt Zustimmenden, jeden, der bei aller Anerkennung, selbst bei hoher Bewunderung irgend ein Bedenken äußerte, mit Schmutz zu bewerfen, die alles verdammte, was dem Meister mißfiel, und die nicht einen Augenblick zauderte, die edelsten Künstler der Nation in hämischster Weise anzugreifen, weil sie durch Zweifel oder mißliebige Bemerkungen des Meisters Zorn erregt hatten, wogegen der Unbedeutendste auf Schutz und Lob rechnen durfte, wenn er sich nur zu allem bereit finden ließ.

Eine kurze Prüfung und Darlegung der Entwickelungsphasen Wagnerscher Kunst wird am besten beweisen, wie dieses Riesengenie aus den Zeitideen die Stoffe zu seinen Werken schöpfte und gleichzeitig neue Ideen und Grundsätze erdachte.

Bis zum Anfange der vierziger Jahre folgte Richard

Wagner noch den Traditionen der damaligen „historischen" Oper, als deren bedeutendster Komponist Meyerbeer anerkannt war. Dieser ist ihm auch persönlich „Herr und Meister", dessen „Langmut und Engelsgüte" er preist, dem er wünscht: „Gott mache Ihnen jeden Tag Ihres schönen Lebens zur Freude und trübe Ihr Auge nie mit Kummer" u. s. w. Damals komponierte er „Rienzi", wandelte also noch auf den Bahnen des Mannes, den er einige Jahre später den „verdorbensten Musikmacher" nannte. Er ähnelte hierin anderen Größen unserer Zeit, daß er einen Menschen, mit dem er aufs intimste verkehrte, bei Seite warf, als er seiner nicht mehr bedurfte. Das sind eben die Probleme der Periode, in der wir leben. Gerade zu jener Zeit begann jedoch die Gegnerschaft vieler Musiker gegen Meyerbeer hervorzutreten, ganz besonders in Norddeutschland. An der Spitze dieser Gegnerschaft standen die zwei bedeutendsten Komponisten jener Zeit, Mendelssohn und Schumann. Jener, Direktor des Leipziger Konservatoriums, der allüberall gefeierte Tondichter des Paulus, Elias, der Walpurgisnacht, konnte sich niemals mit Meyerbeers Musik befreunden. Doch äußerte er seine Meinung nur in den Kreisen, bei denen er von vornherein auf Zustimmung sicher zählen konnte. Der edle Schumann dagegen, der zu jener Zeit noch die von ihm gegründete „Neue Zeitschrift für Musik" redigierte, veröffentlichte in derselben einen vernichtenden Artikel gegen die Hugenotten. Im norddeutschen Publikum erwachte wieder die Sehnsucht nach deutschromantischer Musik; „Hans Heiling" von Marschner (zum erstenmal 1835 aufgeführt) kam zu neuen Ehren; Richard Wagners „Fliegender Holländer" (1843) erregte Enthusiasmus. Noch war in dieser Oper eine eigentliche Neuerung nicht hervorgetreten, sie konnte als eine höhere Stufe jenes schon in „Hans Heiling" erweiterten

und vervollkommneten Weberstiles betrachtet werden. Aber schon das wahrhaft geniale Textbuch wirkte mächtiger, (es war nach der Prosa-Rhapsodie Heines gedichtet, den Richard Wagner später auch in den Staub trat), und die Musik bot viel Großartiges und Eigentümliches. Der Zweigesang des Holländers und Sentas bei der ersten Begegnung übt noch heute eine tiefe Wirkung, nach all den neuen reformatorischen Werken Richard Wagners.

Daß „Tannhäuser" und besonders „Lohengrin" als Kunstwerk die Idee ausgeführt haben, die in Webers „Euryanthe" so zu sagen noch im Keime lag, wird selbst von den entschiedensten Wagnerianern nicht bestritten. Aber der volle Erfolg und die Verbreitung der beiden Werke ist erst von der Zeit her festzustellen, als noch ganz andere Ideen als die einer Umgestaltung der Oper die Geister bewegten, und Richard Wagner nicht allein als Tondichter, sondern auch als Politiker und Kunstschriftsteller diesen Ideen in Wort und Schrift Ausdruck verlieh.

Die jetzige Generation ist absolut nicht im stande, die ungeheure Wirkung der ersten Wagnerschen Schriften bei ihrem Erscheinen auch nur annähernd zu bemessen oder zu begreifen. In der Zeit, als diese Schriften erschienen, waren in Deutschland nur „Rienzi" und der „Fliegende Holländer" allgemein bekannt, „Tannhäuser" fast gar nicht, „Lohengrin" harrte noch der Aufführung. Sehr viele Leute wußten von Richard Wagner nur, daß er Hofkapellmeister in Dresden gewesen, sich an dem Aufstande beteiligt hatte und flüchten mußte. Die politischen Zustände waren die denkbar jämmerlichsten; Schwäche, Ratlosigkeit in den oberen Regionen, dumpfe Apathie in den unteren; auf der einen Seite ängstliches polizeiliches Überwachen und Niederhalten jeder freiheitlichen Regung, auf der anderen trostloses Klagen und Zagen. In solcher Zeit trat

ein Musiker auf, der mit unerhörter Kühnheit und in ekstatischen Worten den Umsturz predigte, (wörtlich) „das Aufhören der Staaten“ als „Rettung der Poesie“, die „dynastischen Interessen als kunstfeindliches Element“ bezeichnete, den Ausspruch that: „das Volk wird das Kunstwerk der Zukunft schaffen“, und „der Altar der Zukunft werde den zwei erhabensten Lehrern der Menschheit errichtet werden, Jesus, der für die Menschheit litt, und — — — Apollo, der sie zu ihren freudenvollen Werken erhob“. Seit Stirners „Der Einzige und sein Eigentum“ und Feuerbachs „Philosophie der Zukunft“ waren derartige Sätze nicht ausgesprochen worden. Aber diese Bücher waren ihrer Zeit nur einem kleinen Kreise bekannt, waren in vormärzlicher Zeit, in welcher kühnste Denkarbeit keinem Hindernisse begegnete, von Philosophen für denkende Leser geschrieben und in der Revolutionszeit ganz in Vergessenheit geraten. Richard Wagners „Kunst und Revolution“ und „Kunstwerk der Zukunft“ dagegen traten nach 1848 mitten in der Reaktionsperiode hervor, und wendeten sich an die Allgemeinheit; ein Musiker wagte im Propheten-ton Gedanken auszusprechen, die im geheimen von vielen jugendlichen Geistern gehegt wurden.

Hier ist noch zu bemerken, daß Richard Wagner damals ganz und gar auf dem Boden der romantischen Schule vom Ende des verflossenen und Anfang dieses Jahrhunderts stand, ja daß einige Hauptsätze in den erwähnten Büchern eine merkwürdige Ähnlichkeit mit dem Glaubensbekenntnisse jener Schule zeigen. So z. B. sagt Tieck im „Sternbald“: „Die Decenz unseres gemeinen prosaischen Lebens ist in der Kunst unerlaubt; sie ist unter uns selbst das Dokument unserer Gemeinheit und Unsittlichkeit.“ Friedrich von Schlegel behauptet in seiner „Lucinde“: „Die bewundernswerte Freiheit von Vorurteilen und all' den Resten „falscher Scham“ führt zu „kühnen

Kombinationen, die sich über alle bürgerlichen Konventionen hinwegsetzt." Richard Wagner sagt: „Die Kunst wird nicht eher das sein, was sie wirklich sein kann und sein soll, bis sie das treues Bewußtsein verkündende Abbild des wirklichen Menschen und des wahrhaften naturnotwendigen Lebens des Menschen ist oder sein kann, bis sie also nicht mehr von den Irrtümern, Verkehrtheiten oder unnatürlichen Entstellungen unseres modernen Lebens die Bedingungen ihres Daseins erborgen muß." Friedrich v. Schlegel rühmt „die geistige Wollust, die sinnliche Seligkeit", Richard Wagner „die Befreiung des Gedankens in der Sinnlichkeit, die Befriedigung des Lebensbedürfnisses im Leben." In dem Zwiegespräche zwischen Julius und Lucinde erwartet jener „das Sinken vor des Tages fruchtlos Sehnen;" die „große Liebesnacht wird sich ewig ruhig fühlen"; und sie antwortet: „das weibliche Gemüt in liebeswarmer Brust sehnt sich nach Deinem Sehnen, ist ruhig, wo Du Ruhe findest". Und Richard Wagner spricht von der „Unendlichkeit der Natur". „Diese Natur ist aber wiederum keine andere als die Natur des menschlichen Herzens selbst, das die Gefühle des Lebens und Sehnens nach ihrem unendlichsten Wesen in sich schließt, das die Liebe und Sehnen selbst ist" u. s. w. Und was er von der Liebe des Weibes sagt (die Worte sollen später bei der Besprechung von „Tristan und Isolde" angeführt werden) stimmt ganz überein mit dem, was Adam Müller von „Scham, Geheimnis der Liebe und Lebenskunst" vorbringt.

Diese Übereinstimmung Wagnerscher Sätze mit denen der Romantiker ist insofern kulturhistorisch interessant, als auch in seiner und ihrer Weiterentwickelung der Anschauungen eine merkwürdige Ähnlichkeit zu verzeichnen ist. Friedrich von Schlegel und Adam Müller haben sich von ihrem Heidentum zum frommsten Katholizismus bekehrt; Richard Wagner, der auch

im Anfange vom Christentum, sehr verächtlich sprach und unbeschränkte Sinnlichkeit predigte, verherrlichte in seinem letzten Werke „Parsifal" den mittelalterlichen Mysticismus mit ganz katholisierenden Darstellungen: Fußwaschung, Herabsinken des heiligen Geistes in Gestalt einer Taube, mit ganz modernen Theatermitteln, wandelnden Dekorationen und Glockengeläute u. s. w.

Daß Richard Wagner als schaffender Künstler die sämtlichen Mannen des romantischen Heerbannes berghoch überragte, sei hier gleich auf das entschiedenste betont. Die Citate sollen nur feststellen, wie er sich die Ideen dieser Schule angeeignet hatte, um sie den neuen Verhältnissen und Forderungen anzupassen.

Unmittelbar nach den obenerwähnten zwei revolutionären Schriften veröffentlichte er in der „Neuen Zeitschrift für Musik" den Aufsatz „Das Judentum in der Musik." (zuerst unter einem Pseudonym), von dem er selbst später gestand, „das ärgerliche Aufsehen," den derselbe hervorgerufen, habe die Aufmerksamkeit des Publikums auf seine anderen Schriften gelenkt; dann 1851 seine bedeutendste litterarische Abhandlung in drei Bänden „Oper und Drama." Ein Jahr vorher war „Lohengrin" auf der Weimarer Bühne gegeben worden, und Liszt hatte in der damals weitest verbreiteten Leipziger Illustrierten Zeitung einen begeisterten Artikel mit Notenbeispielen veröffentlicht, der in der ganzen musikalischen Welt Aufsehen erregte. Daß ein Hofkapellmeister mit Zustimmung seines Monarchen das Werk eines politischen Flüchtlings und kurze Zeit nach dessen Beteiligung an einer Revolution auf die Hofbühne brachte, war schon an sich ein ganz unerhörtes Ereignis. Und nun trat der Verfehmte gar in einer langen Abhandlung mit der kühnen Behauptung hervor, die ganze bisherige Richtung der Oper sei eine verfehlte gewesen, weil in

ihr die Dichtung nur als Mittel gebraucht, nicht als vollkommen gleichberechtigte Kunst behandelt worden war. In der geistvollen Beweisführung, daß das größte Genie Mozart sein Höchstes dort geschaffen hatte, wo die Dichtung oder der Stoff ihm Anregung verlieh, daß er einem schwachen Texte wie „Titus" keine Begeisterung abgewinnen konnte, daß selbst „der verdorbenste Musikmacher," Meyerbeer, im Duett des 4. Aktes der Hugenotten etwas zu stande gebracht hatte, was „zu dem Vollendetsten in der Musik" gerechnet werden muß, weil hier vom Dichter die zwingende Rücksicht für den Musiker bei Seite gesetzt und ein wirkliches dichterisches Moment gegeben worden war, lag viel Wahres. Es ist mehrfach behauptet worden, daß Richard Wagner durch seine Schriften noch viel nachhaltiger und wohlthätiger gewirkt hätte, wenn er weniger heftig und persönlich angreifend zu Werke gegangen wäre. Meinem Wahlspruch „nec laudare, nec vituperare, sed intelligere" getreu, habe ich Folgendes zu bemerken: Anständiger und edler wäre es jedenfalls gewesen, wenn Richard Wagner einen weniger heftigen Ton angeschlagen und dem Manne, für den er wenige Jahre zuvor nicht genug schöne Worte fand, weniger Schmutz ins Gesicht geworfen hätte. Aber ganz gewiß hätte er bei größerem Anstande nicht so fanatische Anhänger gefunden, und auch dem großen Haufen der halb Gebildeten nicht so stark imponiert. In Deutschland gilt Grobheit von jeher als ein Zeichen der Überzeugung; der unermeßliche Goethe hat das am besten dargelegt im zweiten Teile des Faust:

Mephisto: Du weißt wohl nicht, mein Freund, wie grob Du bist.
Baccalaureus: Im Deutschen lügt man, wenn man höflich ist.

Gerade in der Zeit, in welcher Richard Wagner mit seinen polemischen Schriften hervortrat, war eine heftige Polemik in wissenschaftlichen Dingen an der Tagesordnung; eine

solche in politischen Angelegenheiten durften sich nur die ganz konservativen Zeitungen erlauben. Schopenhauers Parerga und Paralipomena, in denen er ganz unbändig schimpfte, aber auch allgemein verständlich schrieb, fanden überall Verbreitung, während sein Hauptwerk „Die Welt als Wille und Vorstellung" sich nur langsam Bahn brach und erst gegen Ende der fünziger Jahre zur allgemeinen Kenntnis gelangte. Julian Schmidts heftige Angriffe auf Gutzkow, der damals noch eine sehr bedeutende Stellung einnahm, haben am meisten dazu beigetragen, die Aufmerksamkeit der Leser auf seine Geschichte der Nationallitteratur zu lenken, und es ist bezeichnend für den Geist unserer Zeit, daß Professor Haym, ein im ganzen milder und objektiver Gelehrter, in der Vorrede seines vortrefflichen Buches „Die romantische Schule" sein Bedauern ausspricht, daß Julian Schmidt in der neuesten Auflage seiner Litteraturgeschichte die Angriffe bedeutend gemildert hatte. Lassalles Pamphlet gegen Julian Schmidt hat seinem Namen viel mehr Verbreitung gegeben, als sein bedeutendes philosophisches Werk „Herakleitos." Und noch heute scheint jener Spruch des Baccalaureus auch in der gebildetsten und in der Gelehrtenwelt viel Geltung zu besitzen; man begegnet den heftigsten, oft persönlichen Angriffen selbst in physiologischen und ethischen Schriften.

Richard Wagner hat also mit seinen Schriften dem Geist seiner Zeit den stärksten Ausdruck gegeben, und seine Anhänger haben sich bemüht, die Heftigkeit seiner Schreibart noch zu übertreffen. Nur Liszts gutes Gemüt wählte eine mildere Form. Und wenn die jungen Heißsporne der Partei Wagners künstlerisches Wirken mit dem allgemeinen Fortschritte auf allen Gebieten identifizierten, die Gegnerschaft, welche seine Tonwerke fanden, politischen Ursachen zuschrieben und den Dichter-Komponisten als einen Märtyrer für die Be-

freiung der Menschheit erscheinen ließen, so war Liszt bedacht, durch seine zahlreichen Beziehungen zu hohen und höchsten Kreisen dem Manne nützlich zu sein, dem er bis an sein Lebensende größte Bewunderung und edelste Freundschaft bewiesen hat.

Seinen Bemühungen gelang es, die Aristokratie zur Kenntnisnahme der Werke und Schriften Wagners anzuregen, doch sie allein hätten nimmermehr vermocht, die großartige Teilnahme der hohen Kreise zu erwecken, wenn nicht gleichzeitige, verschiedenartigste Geistesströmungen und andere Motive mitgewirkt hätten. Die pessimistische Lebensanschauung Schopenhauers gewann ungeheure Verbreitung; sie war allerdings von dem genannten Philosophen schon 30 Jahre vorher in seinem Werke „Die Welt als Wille und Vorstellung" ausgesprochen worden, doch bisher ganz unbeachtet geblieben; erst die fünfziger Jahre mit ihrer trostlosen Apathie eröffneten ihr das weiteste Feld. Auch auf Richard Wagner wirkte sie derart mächtig, daß er in einem Briefe an Liszt erklärte, durch sie wäre ihm erst klar geworden, was er bisher gedacht und gefühlt hätte. In der Litteratur traten mystisch-christliche Anwandlungen zu Tage, Redwitz' „Amaranth," Papes mittelalterliche Erzählungen, Daumers Schriften, dann Träumereien: „Was sich der Wald erzählt" u. dergl.; endlich begann man nach und nach sich mit der nordischen Göttersage zu befassen.

Die pessimistische Philosophie führte die allermeisten ihrer Anhänger — ebenso wie ihren Urheber — durchaus nicht zu der von ihr gepredigten Entsagung, zu der buddhistischen „Verneinung des Willens," sondern nur zur Verachtung alles Bestehenden und zur Benutzung alles dessen, was zur momentanen Lust zur „Selbstvernichtung" gehört. Kuno Fischer hat diesen Zustand in seiner Abhandlung „Über die menschliche Freiheit" vortrefflich geschildert. „Man fühlt sich selbst um so pikanter, je elender und schlechter man alles Übrige findet."

Ganz besonders das Kapitel „Metaphysik der Geschlechtsliebe" fand in den höheren Kreisen Bewunderung. Und diese Metaphysik hat ihren höchsten poetischen Ausdruck in „Tristan und Isolde" und in „Siglinde" gefunden, die der verstorbene Professor Rohl 1876 bei dem Bayreuther Festmahl nach der ersten Aufführung des Nibelungen-Cyclus als das „höchste Ideal des wahrhaft liebenden Weibes" pries. Seine Worte: „Nicht der Künstler, nicht der Gebildete kann dieses Kunstwerk erfassen, nur der Mensch" riefen einen nicht endenwollenden Applaus hervor, bei welchem die elegantesten Damen mit den wenigst elegant aussehenden Herren wetteiferten.

Derartige Erscheinungen und Vorkommnisse aus bloßer Geschmacksverirrung herleiten zu wollen, wäre sehr verfehlt; die Ursachen müssen als tiefer liegend erkannt und erforscht werden, auf kulturhistorischem Wege gelangt man zur richtigen Erkenntnis. Jene Erscheinungen auf künstlerischem Gebiete sind eine Wiederspiegelung des gesellschaftlichen und politischen Lebens der letzten 40 Jahre: Da ist ist zuerst Verbreitung der pessimistischen Anschauungen, das Überhandnehmen der sozialistischen Ideen, die Arbeiterbewegungen und das Liebäugeln mancher Kreise mit dieser Bewegung. Dann der ungeheure Aufschwung der Verkehrsmittel und gewisser gesellschaftlicher materieller Einrichtungen, der eine Rückwirkung auf das Nervenleben üben mußte. Wer wollte leugnen, daß die immer wachsende Schnelligkeit der Eisenbahnfahrten, die immer verstärkte Lichterzeugung durch Gas und Elektrizität nicht auch ein verstärktes Reiz-Bedürfnis erzeugt, ja daß beides aus einem solchen Bedürfnis hervorging, daß also eine immerwährende Wechselwirkung waltet? In dieser Weise entwickelte sich in den Geistern die Lust am Grellen, Aufregenden, Gewaltsamen, Dissonierenden, die Lust, auf der Bühne Darstellungen von Beziehungen und Thatsachen zu sehen, denen man im Leben gewöhnlich aus

dem Wege geht; so erklärt sich das Vergnügen, mit dem die jetzige Generation Darstellungen annimmt, die unter der vorhergehenden unmöglich waren. Wäre vor fünfzig Jahren ein Liebesverhältnis auf der Bühne geboten worden, wie das im ersten Akte der Walküre, oder eine Scene wie im Schlusse des ersten Aufzuges der Götterdämmerung, in welcher ein Mann mit einem Weibe ringt, sie sich ihm entwindet, er ihr „nachsetzt" und sie bewältigt, in der also die brutale Übermacht des Mannes über das Weib dargestellt wurde: so hätten die jungen Damen aus allen Ständen sich abgewendet.

Wäre vor fünfzig Jahren auf der Bühne ein alter Held, ein König, vorgeführt worden, der seinen Freund in verliebtem Gespräche mit seinem Eheweibe überrascht und, anstatt ihn sofort zu töten, ihm eine zehn Minuten lange singende Strafpredigt hält, so wäre er unfehlbar ausgelacht worden. Heute giebt es eine Menge sehr ehrenwerter junger Männer, dann junger, über jeden Verdacht erhabener Frauen und Mädchen — ich spreche nach vielfältiger Erfahrung als Musiklehrer —, welche jene Scene in Tristan und Isolde als eine ganz naturgemäße betrachten: die Beziehungen zwischen Tristan und Isolde sind ihnen keine abnormen, aus unbezwingbarer Leidenschaft zu erklärenden, sondern ganz naturnotwendige; das Verhalten des Königs Marke ist ein selbstverständliches, eine Art von Bekenntnis des Unrechts, eine junge Frau gechelicht zu haben.

So ändern, verschieben sich sittliche Begriffe im Laufe der Zeit, eine Generation bewundert und preist, was eine vorhergehende verworfen hat, und umgekehrt. Richard Wagners Musikdramen: „Ring des Nibelungen," „Tristan" entsprechen ganz den Bedürfnissen ihrer Zeit nach Aufregung durch neue Kunstformen, sowie „Parsifal", von dem ich später sprechen

werde, mit den neuesten mystisch-frömmelnden Regungen zusammenfiel. Freilich, und das muß stark betont werden, waren alle diese Werke Schöpfungen eines kolossalen Genies.

Fünfzehn Jahre nach der Flucht aus Dresden lebte R. Wagner in mißlichen Verhältnissen, dabei in unvergleichlich großartiger geistiger Thätigkeit; stetig bemüht seinen Werken Bahn zu brechen, mit geteiltem Erfolge. Die Aufführung des „Tannhäuser" in der Pariser Kaiserlichen Oper 1861 — Napoleon III. hatte sie anbefohlen, um der Fürstin Metternich gefällig zu sein — begegnete einer pöbelhaften Opposition des Jockeyklubs, die den Dichter-Komponisten bewog, sein Werk zurückzuziehen. Er hat sich später darüber in einem eigenen Artikel ausgesprochen, aber dabei vergessen, daß *seine* Haltung zum Siege der Opposition beitrug. Ein französischer begeisterter Verehrer Wagners, Gasparini, hat damals im „Menestrel" dargelegt, daß Direktion und Künstler anfänglich dem Werke Teilname, selbst Bewunderung entgegenbrachten, daß im großen Publikum durchaus keine ungünstige Voreingenommenheit waltete, daß also für die Büberei jenes Klubs ein Gegengewicht zu finden gewesen wäre, wenn nicht Richard Wagner selbst überall Gegnerschaft gewaltsam hervorgerufen, Kapellmeister und Orchester, alle scenischen Anordnungen rücksichtslos getadelt, jeden Tag neue Änderungen verlangt hätte, trotz des flehentlich höflichen Schreibens des Direktors Royer, er möge doch die guten Stimmungen (dispositions) nicht stören; der Brief war in jenem Artikel Gasparinis veröffentlicht. Trotz alledem war Richard Wagner bis zur zweiten Aufführung überzeugt, daß Tannhäuser einen triumphierenden Erfolg erringen würde, und daß die Franzosen die rechten Leute wären, ihn zu verstehen. Nachher wandelte sich seine gute Meinung in glühenden Haß.

Der durch die Clique bewirkte Mißerfolg des Tannhäuser

in Paris brachte dem Dichter-Komponisten den Vorteil, daß in Deutschland die Sympathieen sich ihm immermehr zuwendeten; und mit dem Jahre 1864 trat die Wandlung in seinen äußeren Verhältnissen ein, die ihm die Mittel bot, alle seine riesenhaften Werke und Pläne auszuführen. Der edle, geistvolle König Ludwig II. von Bayern, der später so unglücklich enden sollte, hatte seine Jugendjahre in Hohenschwangau verlebt; sein schwärmerisches Gemüt war von den an die Burg geknüpften Sagen des Schwanenritters erregt; als er „Lohengrin" sah und hörte, erfüllte ihn Begeisterung, und gleich nach seiner Thronbesteigung berief er Richard Wagner zu sich und bewies ihm freundschaftliche Zuneigung. Der Dichterkomponist dankte in einem Widmungsgedichte „dem Königlichen Freunde" und in einem Artikel „Staat und Religion," worin er, der früher die Rettung der Kunst im Aufhören der Staaten proklamiert hatte, nunmehr den Staat, besonders aber das Königtum als berufenen Schützer der Kunst bezeichnet und die Worte sagt: „Wir haben hier dem Könige eine so ungemeine, wiederholt fast als übermenschlich bezeichnete Stellung zugesprochen, daß u. s. w." Diese Thatsache wird hier nur als Beweis für die alte Erfahrung angeführt, daß die hohen Kreise mit Recht einen revolutionären Schwärmer viel weniger fürchten, als den kühl denkenden Freisinnigen. Der Schwärmer kann in poetischen Phrasen das Gegenteil von dem sagen, was er mit anderen Redewendungen früher gesagt hatte, und dabei behaupten, er wäre sich gleich geblieben, nur früher mißverstanden worden; ja er selbst kann sogar bis zu einem gewissen Grade die Überzeugung hegen, daß in ihm keine Veränderung vorgegangen sei, weil seine äußere Haltung dieselbe geblieben ist; einen Politiker träfe immer der Vorwurf des Renegatentums, wenn er nicht an gewissen Grundsätzen unerschütterlich festhielte. Daß der erwähnte Artikel dem Dichter-

Komponisten die Gunst der Fürsten gewinnen mußte, bedarf wohl keiner weiteren Darlegung.

Von der Zeit, als Richard Wagner nach München zog, begannen seine Triumphe in Deutschland; kein Künstler hat annähernd Ähnliches vollführt. Was er begann, das gelang, was er that, ward gepriesen, was er sprach und schrieb, ward von einer Menge von Leuten als Autos Epha verkündet. Als der Antisemitismus sich zu verbreiten begann, veröffentlichte er eine neue Auflage seines „Judentums in der Musik" mit einer Zuschrift von Frau von Muhanoff, in der er seine Angriffe noch verschärfte und behauptete, Robert Schumann sei in seinen letzten Kompositionen vom Judentum beeinflußt gewesen; und diese Schrift fand vielen Anklang in hohen Kreisen. Er fälschte das Evangelium, um den Vegetarianismus als „Heilamt des christlichen Glaubens" darzustellen, „mit seiner Pflege ist alle Lehre des Erlösers erfüllt", er citierte Worte Christi beim Abendmahle, die der Heiland gar nicht, ja deren vollkommenes Gegenteil er gesprochen hat. Er sagt vom Abendmahle Christi: „Sein eigenes Blut und Fleisch gab er als letztes höchstes Sühnopfer für alles sündhaft vergossene Blut und geschlachtete Fleisch, und reichte seinen Jüngern Wein und Brot zum täglichen Mahle: *solches allein genießet fortan zu meinem Andenken*". Im Evangelium Lucä steht ausdrücklich: „Mich hat herzlich verlangt das Osterlamm mit Euch zu essen." Eine evangelische Zeitung verteidigte diese Fälschung. Er behauptete, daß die Sprache vom Sanskrit bis auf das heutige Sprachen-Amalgama eine zunehmende Degeneration aufdeckte, er sagt von der 7. und 8. Symphonie Beethovens: „Aller Schmerz des Daseins bricht (!) sich an dem ungeheuren Behagen des Spieles mit dem Humor; *der Weltenschöpfer Bramah lacht über sich selbst, da er die Täuschung über sich selbst erkennt*," und seine

Trabanten, die in den Bayreuther Blättern die ersten lebenden Dichter Deutschlands als Sprachverderber hinstellten, mußten es natürlich entzückend finden, daß der Schmerz sich an ungeheurem Behagen bricht, daß der Weltenschöpfer über sich selbst lacht. Auch nahm keiner von ihnen Anstoß, als der „Meister" für die vorbereitenden Studien und die Leitung des „Parsifal", in welchem er die tiefsten Allegorien und Mysterien des mittelalterlichen Christentums dichterisch und tonlich darstellte, den Münchener Hofkapellmeister Hermann Levy berief, einen Mann aus dem Stamme, der nach seinem oftmals veröffentlichten Ausspruche ganz unfähig ist, die wahre Kunst zu erfassen. Aber dieser Widerspruch mit den eigenen Anschauungen ist ja noch viel weniger erheblich, als wenn Richard Wagner, der zuerst dargelegt hatte, wie er in der deutschen Mythe, besonders in der vom „Siegfried" den „natürlichen, jugendlich schönen, den wahren Menschen in natürlichster heiterster Fülle seiner sinnlichen Kundgebung vor sich sah," der in seinen Schriften so oft die Sinnlichkeit als das höchste Ziel der Kunst bezeichnet, von der christlichen Religion sehr geringschätzend gesprochen hatte, nun mit einemmal entdeckte, daß die Tonkunst „das eigenste Wesen der Religion mit unvergleichlicher Bestimmtheit offenbarte." Bald nach dieser Offenbarung ward „Parsifal" das „Bühnenweihfestspiel" gegeben. Richard Wagners merkwürdiger Geist hatte die neuchristliche mystische Richtung, die sich in den achtziger Jahren, besonders in den höchsten Kreisen vollzog, genau vorgeahnt, und in einem merkwürdigen Werke zur Darstellung gebracht. Dabei schwärmte er nach wie vor für Buddha, den er mit Christus identifiziert, wie alle seine nachgelassenen Schriften und der letzte Artikel seines Lebens, den er im Palazzo Vendramin geschrieben, ganz unwiderleglich beweisen. Über den Kunstwert des Parsifal ist viel geschrieben und gestritten

worden; die Frage, welche Stellung dieses Werk in der Kunst einnimmt, blieb ungelöst, und wird noch eine Zeit lang ungelöst bleiben, weil es ja nach des „Meisters" und seiner Partei Verlangen nicht allein als Kunstwerk, sondern als eine Weihung, als eine Verherrlichung des christlichen Glaubens aufgefaßt werden muß; wer also nicht von vornherein an solche Weihung glaubt, wessen Gefühl sich gegen diese Art theatralischer Frommheit sträubte, der war gar nicht fähig, Parsifal zu begreifen und zu beurteilen. Nur „konvertierte Juden", konnten nach Wagners Urteil in seinem Berichte daran Anstoß nehmen, konnten es bedenklich finden, daß heilige Mysterien der christlichen Religion mit luxuriöser und feinster dekorativer Ausstattung dargestellt wurden; daß im zweiten Akte in Klingsors Zaubergarten die „schönen Mädchen in flüchtig übergeworfener Kleidung" den Parsifal zu verlocken suchen mit Reden wie „den Mund laß mich Dir küssen", „Nein mich, die schönste bin ich", „Nein ich, dufte ich doch süßer" u. s. w. Nur ganz Unfähigen konnte bei dieser Scene die Erinnerung an Schillers Distichon „der Kunstgriff" auftauchen:

„Wollt Ihr zugleich den Kindern der Welt und den Frommen gefallen" u. s. w.

Wer ein derartiges Bedenken äußerte, über den fielen die Bayreuthianer her, und wer vermochte sie zu widerlegen, wer handhabte den Schmutz mit solcher Virtuosität?

Wie gesagt, das Kunsturteil über Parsifal kann unsere Zeit nicht feststellen. Erst eine spätere Generation wird entscheiden, welche Teile als herrliche, großartige Schönheiten erkannt werden müssen, und welche nur von den ganz Gläubigen, d. h. von denen, die sich allein zum Bayreuther Evangelium bekennen, von dem noch die Rede sein wird, als Schönheiten erkannt werden konnten; sie wird feststellen, ob sich wahre Frömmigkeit aus der sündigen Welt nach Bayreuth geflüchtet

hatte, ob die mythisch-mystischen Anschauungen des Mittelalters die Handlungen des Christen bestimmen sollen, oder die Lehren des Heilands; die mystische Frömmigkeit ist freilich bequemer, in ihr lassen sich schlechte Handlungen mit ekstatischer Schwärmerei ganz gut vereinen; die Lehre Christi verlangt gute Thaten. Diese Unterschiede müssen wieder in das volle Bewußtsein der Menschen treten, also in einer künftigen Zeit zur Geltung gelangen, dann wird auch ein richtiges künstlerisches Urteil über Parsifal zu stande kommen. In unserer Zeit, wo sich das Bedürfnis der Nervenerregung von der Schopenhauerschen Selbstzerstörung durch den Willen zur Theaterchristologie gewendet hat, muß der Unbefangene anerkennen, daß Wagner mit seinem mächtigen Genie solche Regungen aufs Höchste zu treiben verstanden hat, wie keiner. Er war der großartigste Vertreter der Zeitideen.

Mitten zwischen den bisher angeführten Werken hat Richard Wagner eines geschaffen, dessen Stoff nicht aus den momentanen Zeitströmungen, vielmehr aus den edelsten Ideen aller Zeiten geschöpft war: „Die Meistersinger von Nürnberg"; in ihnen ist edler Weiblichkeit und schöner Männlichkeit dichterisch und musikalisch herrlicher Ausdruck gegeben. Dieses Werk ist trotz mancher Härten in der Sprache und mancher überflüssigen Anhäufung von Dissonanzen doch ein wahres, hohes Kunstwerk, das nach meiner festen Überzeugung dem Dichter-Komponisten die Unsterblichkeit mit größerer Bestimmtheit sichert, als seine anderen großartigen Schöpfungen. Denn es kann eine Zeit kommen, wo das große Publikum der altdeutschen Mythologie und deren symbolischen Verwendung nicht mehr die gleiche Verehrung entgegenbringt, wo auch das Neuchristentum sich in anderen Formen äußert; aber es hat keine Zeit gegeben und wird keine geben, in der die Episode Ulysses und Nausikaa, das Walten Aretes' in König Alkinoos Hause, die

Gestalten Duschianta und Sakuntala, Hermann und Dorothea den Leser nicht mit Entzücken erfüllten; und was immer noch der deutsche Realismus in Zola-Nachäffung erfinden möge, Walter von Stolzing und Eva werden es überdauern. Der dritte Akt der „Meistersinger" war schon bei den ersten Aufführungen von vielen Musikern und Kennern als edelste, echteste musikalische und dichterische Schöpfung Richard Wagners anerkannt worden; einst wird das ganze Werk vollkommen erkannt und gewürdigt werden, wenn die Parteien nicht mehr existieren, wenn bei der Beurteilung nur das Kunstwerk als solches in Betracht kommt, und nicht mehr die Prinzipien, die Polemik Richard Wagners und seine Persönlichkeit.

Denn der Mensch Richard Wagner war ein ganz merkwürdiges psychologisches Rätsel und wird es für die Kunstgeschichte bleiben. Eines der größten Genies, das die Erde je getragen hat, einer der gewaltthätigsten Menschen, die je lebten. Wäre er ein Feldherr oder ein Staatsmann gewesen, so könnte man ihn verstehen. Ein übermächtiger Geist, der große Ziele unbeirrt im Auge behält, dabei von Menschenverachtung erfüllt ist, mag sich nicht darum kümmern, ob seine Thaten nach gewöhnlichem Maßstabe gut oder schlecht sind, ob er alle Pflichten der Freundschaft, der Humanität mit Füßen tritt. Denn seine Anschauungen, seine Pläne und Unternehmungen entspringen nicht dem Gemüte. Aber bei einem schaffenden Künstler, bei einem Dichter-Komponisten ist eine derartige Wesenheit ganz unbegreiflich. Es hat bisher keinen wahrhaft großen Musiker gegeben, in dem nicht das Gemütsleben vorwaltete, der nicht Wohlwollen für die Menschen, Dankbarkeit, Freundschaft, Achtung vor dem Familienleben bewies. Joh. Seb. Bach, Händel waren streng sittliche, von wahrhaft christlicher Gesinnung erfüllte Männer; Haydn, Mozart, Beethoven haben bei jeder Gelegenheit ihre

Werke wohlthätigen Zwecken zur Verfügung gestellt, Schubert, Weber waren Menschen von tiefstem Gemüte. Aber wer vermag eine menschlich edle That von Richard Wagner nachzuweisen? Welchen Künstler hat er je unterstützt, welchen wohlthätigen Zwecken hat er je ein Werk zur Aufführung überlassen, welchem Freunde hat er sich durch die That dankbar bewiesen? Wessen Gefühle, wessen Ehre hat er je geschont, wo es sich um seine Interessen und seine Gelüste handelte? Von manchem jener „Freunde", die nach des „Meisters" ausdrücklichem Gebote nicht bloß seine Werke, sondern auch seine Person liebten, ward hervorgehoben, daß er im Umgange äußerst liebenswürdig und einfach sein konnte. Auch von Napoleon I. ward solches berichtet. Wie hat er Goethe und Wieland einzunehmen verstanden! Der hocherhabene Dichter schwärmte für den großartigen Korsen derart, daß er die nationale Erhebung 1813 sehr kühl und zweifelnd betrachtete und sich später als „Epimenides" entschuldigte. Der alte Wieland erzählte ganz entzückt, er habe nie einen einfacheren, anspruchsloseren Menschen gesehen, er sei von Napoleon ganz wie seinesgleichen behandelt worden. Sie vergaßen, wie dieser kolossale Weltumwälzer jeden, der ihm nicht anstand, behandelte, wie er die edelsten Männer und Frauen von seinen Zeitungstrabanten beschimpfen ließ, sie vergaßen die Ermordung des Herzogs von Enghien, des Buchhändlers Palm, den Raub der herrlichsten Kunstwerke, die Knechtung der Nationen. Napoleon war eine der großartigsten Erscheinungen der Weltgeschichte, aber ebensowenig ein guter Mensch, als Richard Wagner es gewesen ist. Und angesichts der ganzen politischen und sozialen Entwickelung während der letzten 25 Jahre läßt sich die Behauptung aufstellen: Wäre Richard Wagner wirklich ein edler Mensch gewesen, der in seinem Streben und Thun auch auf andere Rücksicht nahm, so hätte

er manche seiner kolossalen Unternehmungen gar nicht ausführen können. Die Zeit verlangte rücksichtslose, gewaltige, gewaltsame, nicht aber gute Menschen.

Und dennoch hat dieser so Großes, Erhabenes, Schönes in der Kunst geschaffen! Ein kulturhistorisches Rätsel!

Weltschmerz und Tonkunst.

Welch' ein glücklicher Kerl war doch der Musiker in der Litteratur früherer Zeit, selbst wenn es ihm nicht gut ging; und welch ein unglückseliges Geschöpf ist er heute, selbst wenn das Geschick ihn begünstigt! Jener war ein Sinnen- und sinnlich freudiger Mensch, der seine Kunst als den Inbegriff alles Schönen betrachtete, daher alles Schöne und Gute genießen wollte, weil es zu seiner Kunst gehörte. Wenn es ihm schlecht ging, so grollte er mit seinem ungerechten Schicksale, aber nicht mit der Weltordnung und der Gesellschaft, er suchte sich in beiden zurecht zu finden, so gut es eben ging. Der Musiker der späteren Zeit, der deutschen Romantiker Tieck, Hoffmann und Nachfolger, trat schon etwas anspruchsvoller auf; er lebte in einer Welt für sich, von welcher der Philister gar nichts verstand und nichts verstehen sollte. Wer die Freuden und Genüsse jener Phantasie-Welt kennen wollte, der mußte sich den Forderungen des Künstlers anpassen, dieser brauchte sich nicht zu einem Zugeständnisse herabzulassen. Doch

setzte er sich noch nicht über alles das hinaus, was die übrigen Menschen zur Erhaltung der menschlichen Gesellschaft notwendig erachteten, und es erscheint bezeichnend, daß der Held in Schlegels „Lucinde" ein Maler ist, also zu den bildenden Künstlern gehört, die schon als viel weiter fortgeschritten galten, während der Musiker Lockmann in Heinses „Hildegard von Hohenthal" sich zwar sehr wenig geniert, aber die Begierden noch nicht zu philosophischen Axiomen erhebt. In den Schriften Hoffmanns und seiner Nachfolger, besonders aber in den neuen französischen Schriften erschien der Musiker als ein geheimnisvolles Wesen, das einer phantastischen Welt entsprang, einem fremden Stern entstammte, nur in äußerer Erscheinung als Konzertgeber und Kapellmeister herumwandelte und in Tönen Lebens- und Leidensgeschichten erzählte, welche sich der mündlichen Überlieferung entzogen. In jedem großen Virtuosen stak damals ein Byronscher Held, bloß mit dem Unterschiede, daß er anstatt des Dolches und der Pistole Geige oder Klavier handhabte, weniger Menschen totschlug als jener, dagegen noch mehr Frauen liebte. Doch in all' diesen Wandlungen erscheint der Musiker noch immer als der Mann seiner Kunst, der vor allem ein inneres Leben führt und von der Außenwelt nur die Eindrücke aufnimmt, deren eine sinnlich und geistig leicht erregbare künstlerische Natur zu ihren Zwecken bedarf, als eine besondere Individualität, die als solche von der Welt anerkannt sein will und von ihr verlangt, daß sie ihn so denken und fühlen *lasse*, wie es ihm beliebt, ohne ihr jedoch zuzumuten, daß sie *ihr* Denken und Fühlen nach dem seinigen einrichte. Also er war vor allem Künstler. Erst der neuesten Litteratur war es vorbehalten, diese Gestalt zu einer ganz anderen, unverständlichen umzugestalten. Der große Musiker ist jetzt ein Mann, der eigentlich keine Musik macht, sondern entweder in Tönen philosophiert, oder die Philophie in so

und so viel Schwingungen umsetzt, welche aber den spezifisch musikalischen Kunstgesetzen in keiner Weise unterworfen sind. Und das ist nicht etwa nur auf einer Seite zu finden, Gott bewahre! In allen ästhetischen Büchern und Artikeln wird jetzt Tendenz aus Musik herausdeduziert. Daß Wagner eigentlich die Philosophie erst festgestellt hat, zu welcher Schopenhauer quasi die Grundlagen gab, ist bereits in unzähligen neudeutschen romantischen Broschüren und Artikeln unwiderleglich bewiesen. Aber daß Bach in seiner H-moll-Fuge (im ersten Hefte des wohltemperierten Klaviers) „ein Bild menschlichen Jammers entwerfen wollte", in „herben, schmerzverzerrten Zügen", sagte nicht etwa ein wonne-wütiger-Wotan-Wagnerianer, sondern der verstorbene Professor Spitta von der Königlichen Hochschule, Senator an der Akademie, ein Klassizist vom reinsten Wasser. Und wir haben es in philosophischen, ästhetischen und moralischen Auslegungen schon so weit gebracht, daß die „Neue Evangelische Kirchenzeitung" in vollstem Ernste mit einer Musikzeitung herumstritt, ob der „Ring des Nibelungen" eine christliche Schöpfung sei oder nicht! Ja, daß eine noch neuere „die Fälschung der Abendmahlsworte Christi" zwar eingesteht, ohne ihr „allzugroßen Wert beizumessen." Wir werden es noch erleben, daß man aus Brahms Werken den kategorischen Imperativ deduziert, und daß von irgend einem genialen aber etwas wilden Virtuosen gesagt wird: Er spiele Nihilismus! Heilige Cäcilie bitt' für uns! — — — Prüfen wir einmal den Zusammenhang der Musik mit dem Weltschmerz.

Der pessimistischen Weltanschauung jede Berechtigung abzusprechen, hieße geradezu die Geschichte und die täglichen Lebensverhältnisse leugnen. Ströme Blutes sind geflossen, Städte sind vom Erdboden verschwunden, Generationen verdarben in Elend, Tausende von Menschen wurden als Ketzer verbrannt, bis endlich einigermaßen festgestellt war, daß auch

der Nichtpriester das Brot und den Wein beim Abendmahle mitgenießen dürfe. Zu Haufen wurden die Menschen abgeschlachtet im Namen der Freiheit, und ebensoviele mußten zu Grunde gehen im Namen der Ordnung und der von Gott eingesetzten Obrigkeit. Und noch immer schwankt die Wagschale der Vernunft gegenüber dem schweren Gewicht der gehässigen Leidenschaften, des religiösen Fanatismus, des Klassenhasses. Selbst die Natur-Weltordnung und das Leben der Tiere bietet der pessimistischen Anschauung reichen Stoff. Es gehen jährlich an 15,000 Menschen elendiglich zu Grunde, blos weil sie in Indien geboren sind und von Tigern und giftigen Schlangen getötet werden. Die nützlichen und liebenswürdigen Singvögel, die schädliches Gewürm verzehren und des Menschen Herz erfreuen, sind den schwersten Verfolgungen der Raubtiere aller Art und des Menschen wehrlos preisgegeben. Wo man hinblickt, stellt sich das Leben dar als ein Widerspruch zwischen besserer Erkenntnis und der vom Momente bestimmten That. Nur der komplette Egoismus und der Fanatismus erkennen diesen Widerspruch nicht an.

Die pessimistische Lebensanschauung kann also durchaus nicht verneint werden. Eine andere Frage ist aber die: In wieweit hat sich die Kunst mit solcher Anschauung zu befassen, sie als Gegenstand ihrer Schöpfungen und Darstellungen zu wählen?

Die Dichtkunst muß im Epos und im Drama die Thatsachen des Lebens veranschaulichen, und zwar in ihrer Entstehung und Entwickelung, in ihrem Kausalitätsverhältnisse zur Erscheinung; sie kann und darf also nicht anders zu Werke gehen, als daß sie die Kämpfe darstellt, welche jedes bessere Streben gegen eine Masse dunkler unbezwinglicher Gewalten zu bestehen hat. Die griechische Dichtkunst schildert diese Kämpfe im Epos und im Drama und zeigt gar oft, wie

der Mensch darin untergehen muß, wie er manchmal, selbst wenn er vermeint nur Gutes zu wollen, in Schuld gerät, wie das Geschick, der Wille der Götter ihn vernichtet, wie eben „Schuldig werden das unvermeidliche Geschick des Lebens, ja das Leben selbst ist.“*) Die antike Lebensanschauung war vorwiegend pessimistisch, und dennoch hielt sie dieses elende Leben für das wünschenswerteste; in Homers Odyssee sagt Achilles, er wolle lieber einem dürftigen Manne das Feld als Tagelöhner bestellen, als die „sämtliche Schar“ der Toten beherrschen. Dem Griechen und dem Römer galt in ihrer Glanzzeit die Gnade der Götter für dieses Leben und dessen Güter als das Höchste; auch das monotheistische Judentum predigte bis zu seiner Zersetzung die Frömmigkeit, damit Gott sich gütig erweise. Erst die Stoiker, deren Erscheinen mit dem Hinschwinden von Griechenlands Selbständigkeit zusammenfällt, lehrten die Verachtung irdischer Güter und das Suchen des Glückes im Entbehren; und das Christentum gründete die neue Weltanschauung auf den Grundsatz, daß dieses Leben eigentlich nichts bietet, daß aber der Mensch durch festen Glauben an ein besseres Jenseits sich schon hinieden von dem Elende der Welt befreien und die Seligkeit vorahnen könne. Lange sträubte sich die Dichtkunst gegen diesen Grundsatz; selbst in Deutschland, wo das Christentum am tiefsten erfaßt wurde, giebt das bedeutendste Epos, die Nibelungen, nur Zeugnis vom wildesten Kampfe der Leidenschaften und nicht vom Einflusse der christlichen Lehre; Hagen scheut sich nicht auf der Fahrt nach König Etzels Hofe, den Priester in die Donau zu stürzen, weil die Stromnixen ihm verkündigt hatten, dieser allein werde zurückkehren, und er durch die ruchlose That diese Prophezeihung zu nichte machen will.

*) Prosyen, Didaskalien zum Aschylos.

Nur die Musik trat in den Dienst der christlichen Kirche von ihrem Beginne an und ist ihr treu geblieben bis auf den heutigen Tag. Unter den einfachsten, kunstlosesten Gesängen haben sich die ersten christlichen Gemeinden versammelt und getrennt, mit ihnen schritten die Blutzeugen zum Martertode. Später wurde die Musik die verherrlichende Kunst der prangenden Kirche und ebenso eitel und verkünstelt. Der Protestantismus brachte wieder Einfachheit in die Kirchenmusik, aus ihm erwuchsen die Oratorien und Kantaten der Großmeister, in welchen, und ganz besonders in denen des großen Kantors J. S. Bach, die christliche Weltanschauung von der Nichtigkeit dieser Welt, von der Erlösung durch Christus den wunderbarsten, tiefsten tonlichen Ausdruck fand; im katholischen Süden behielt die Kirchenmusik immer eine sinnlichere Färbung; von allen „Messen" kann eigentlich nur die „solemnis" von Beethoven mit den kirchlichen Werken J. S. Bachs an Tiefe und Macht der Gedanken verglichen werden.

Wenn nun auch die Tonkunst in den kirchlichen Werken oftmals Worte setzte, welche die Nichtigkeit des Daseins, die Hoffnung auf das bessere Jenseits aussprechen, so waren doch die großen Tonmeister vor Richard Wagner weit entfernt, düsteren religiös-philosophischen Betrachtungen nachzuhängen. Traten sie in Briefen oder Streitschriften mit ihren Meinungen hervor, so galten diese musikalisch-künstlerischen Fragen, nicht philosophisch-religiösen. Gluck, der unter den großen Komponisten vor Wagner die meisten musikalischen Artikel geschrieben hat, ist nie über die Grenze des rein Künstlerischen hinausgegangen, ist immer bei der einen Frage geblieben: vom Verhältnisse der dramatischen Musik zur Stimmung des Textes, und wie die musikalischen Hilfsmittel, Rhythmus, Deklamation, charakteristische Instrumentation zu verwenden sind. Auch in

den Polemiken kleinerer Musiker und Musikschriftsteller findet sich keine Abschweifung vom musikalischen auf andere Gebiete. Erst zu Ende des verflossenen Jahrhunderts wurde durch die romantische Schule (Schelling, Solger, Heinse, Novalis, Jean Paul, Schlegel, Tieck, Wackenroder) die Musik mit philosophischen und religiösen Fragen vermischt, und es finden sich in Schellings „Philosophie der Kunst" viele Sätze, die als Vorläufer der Schopenhauerschen Aussprüche über Musik zu betrachten sind. Da heißt es: „Die Formen der Musik sind die Formen der ewigen Dinge, inwiefern sie von der realen Seite betrachtet werden. Inwiefern die ewigen Dinge oder die Ideen von der realen Seite in den Weltkörpern offenbar werden, so sind die Formen der Musik als Formen der real betrachteten Dinge auch Formen des Seins und des Lebens der Weltkörper. Demnach die Musik nichts anderes ist als der vernommene Rhythmus und die Harmonie des sichtbaren Universums." — „In der Planetenwelt ist der Rhythmus der Herrschende, ihre Bewegungen sind reine Melodie." Schopenhauer sagt: „Gesetzt, es gelänge eine vollkommene richtige vollständige und in das Einzelne gehende Erklärung der Musik, als eine ausführliche Wiederholung dessen, was sie ausdrückt, in Begriffen zu geben, so würde diese sofort eine genügende Wiederholung und Erklärung der Welt in Begriffen, oder einer solchen ganz gleichlautend, also die wahre Philosophie sein." („Die Welt als Wille und Vorstellung" § 52.) „Der Komponist offenbart das innerste Wesen der Welt und spricht die tiefste Weisheit aus in einer Sprache, die seine Vernunft nicht versteht, wie eine magnetische Somnambule Aufschlüsse giebt über Dinge, von denen sie wachend keinen Begriff hat." (Ebendaselbst). Der Vergleich mit der Somnambule ist charakteristisch für die Anschauung Schopenhauers. Solger meint (Erwin II. Bd. 117—23): „der höchste Inhalt

der Musik ist immer die Gottheit und deren Verhältnis zu der Welt." Nebenbei tauchte auch schon damals die Idee von einer „Allkunst" auf; Friedrich Schlegel sprach von einer „Universalkunst, worin alle Künste erst ihre wahre Bedeutung und Verwertung erlangen und das Rätsel der Welt sich löset," die sollte die „Lebenskunst" sein. Das Interessanteste bei all' diesen philosophischen Betrachtungen über Musik ist eigentlich, daß ihre Verfasser von Musik gar nichts verstanden. Friedrich Schlegel spricht von Mozarts Musik wie ein ungezogener Schuljunge; Wackenroder schildert in den schönsten Worten die tiefen Empfindungen, die Musik in ihm angeregt hat, nennt aber nicht ein einziges Werk großer Musiker, vielmehr eine ganz unbekannt gebliebene Ouvertüre zu Macbeth, durch welche ihm das „rechte Verständnis" von Shakespeares Drama erst aufgegangen war.

Die Verbreitung von Schopenhauers pessimistischer Philosophie und das Erscheinen der heftigsten Schriften von Richard Wagner fallen in dieselbe Zeit, in den Anfang der fünfziger Jahre, als viele Leute im politischen Katzenjammer auf anderem Felde Aufregung suchten und gierig eine Lehre aufsogen, die alles auf Erden als schal und nichtig erscheinen ließ. Eigentlich hat schon Goethes Mephisto die Lehre aufgestellt, daß „alles, was entsteht, wert ist, daß es zu Grunde geht, darum besser wär's, wenn nichts entstünde." Die Buddhistische Lehre, auf die Schopenhauer, der jedenfalls ein großer Geist war, immer hinweist, verhält sich zum heutigen Buddhismus gerade wie die Bergpredigt Christi zur heutigen christlichen Religion, die den Eid und häufigen Kirchenbesuch als oberste Grundsätze hinstellt. Höchst charakteristisch ist es auch, daß die Lehre von der Verneinung des Willens, der Entsagung, von Schopenhauer und Wagner gepriesen wurde, die beide nichts weniger anstrebten als die Verneinung ihres Willens. Richard

Wagner ward, als er in der Verbannung lebte, mit dem Schicksale grollte und seine Verhältnisse elender schilderte, als sie thatsächlich waren — es ist unwiderleglich erwiesen, daß er auch in der schlimmsten Zeit seiner Verbannung vielfach Unterstützungen erhielt von Verehrern und Verehrerinnen seines Genies, die ihm die Mittel boten für seine vielen Reisen und für die großen Konzertausgaben in Paris u. s. w., — von der Schopenhauerschen Philosophie aufs höchste ergriffen, begeistert; in allen seinen Werken pries er die Ansicht von der Selbstzerstörung des Willens, die dem Buddhismus entnommene Lehre von der gänzlichen Verneinung des Willens als einziges Heil; in seinen dichterischen Schöpfungen, in Tristan und Isolde und im Ring des Nibelungen treten die Schopenhauerschen Anschauungen überall hervor, und in seinen Aufsätzen über Beethoven, über Kunst und Religion weist er immer direkt auf den Buddhismus hin. Selbstverständlich wurde die Schopenhauersche Philosophie das Evangelium der Wagnerpartei, die auch beflissen war, selbst aus Tristan und Isolde und aus dem Ring des Nibelungen ein neues Christentum zu konstruieren.

Hier sei noch bemerkt, daß der geniale Denker Schopenhauer trotz seiner Lobpreisung der Musik ein richtiges Verständnis derselben durchaus nicht besaß. Das beweisen seine „Parerga und Paralipomena," die viel später erschienen sind als sein „die Welt als Wille." In ihnen stellt er Rossini neben Mozart, preist „die höhnende Verachtung, mit welcher der große Rossini den Text behandelt hat," tadelt die neue Oper, findet, daß die Messe so schön sei, weil die Worte eigentlich nichts besagten, bezeichnet die Harmonie als Sauce, die Melodie als den Braten.

Doch genug! ich komme wieder zur Hauptfrage: Was hat die Tonkunst mit der pessimistischen Weltanschauung zu thun,

d. h. mit der vom kulturhistorischen Standpunkte berechtigten Anschauung, daß in der Welt nicht das Gute, sondern das Gewaltige vorwaltet, daß die übergroße Mehrzahl der Menschen, sowohl der sogenannten gebildeten als der ungebildeten überall mehr geneigt ist, sich von ihren Leidenschaften und Interessen bestimmen zu lassen, als von den Geboten der Vernunft und der Sittlichkeit, und daß auf kurze Perioden der Begeisterung gar oft eine lange Zeit häßlichster Entfaltung niederer Triebe folgt?

Daß die Musik Gedanken, Begriffe, abstrakte Ideen, Allegorien nicht wiedergeben und schildern kann, bedarf wohl keines Beweises; wer dafür noch einen Beweis verlangte, mit dem wäre gar nicht zu diskutieren. Dagegen vermag sie als bloße Instrumentalmusik das Wogen und Weben unbestimmbarer Empfindungen, jähen Wechsel der Stimmungen, als dramatische Musik die vom Dichter geschilderte Stimmung in einem Maße zu erweitern, zu erhöhen und zu steigern, wie keine andere Kunst. Die furchtbar großartigen Beschreibungen in Dantes Inferno, die leidenschaftlichsten Ergüsse Byrons, die tiefschmerzlichen Verse Lenaus und Leopardis, sie sinken in ihrer Wirkung fast zu nichts herab gegenüber der Gewalt, mit der die letzten Takte des ersten Satzes von Beethovens „Neunter" das Gemüt der Hörer erfassen, gegenüber den unbeschreiblichen Empfindungen, die das Adagio seines C-dur Quartetts erweckt. Wie wunderbar ergreifen die Liebeslieder Schuberts, Schumanns, Robert Franz', Brahms' das Herz, wie kühl erscheinen uns die Texte, nachdem wir das Lied gehört haben. Nur das Drama kann in der Wirkung über die Oper gestellt werden, weil es gleichzeitig Gedanken, Gefühle und Thaten darstellt. Aber in neuester Zeit ward und wird doch die Behauptung ausgesprochen, daß Wagners Musikdramen den höchsten Schöpfungen der dramatischen Kunst gleichstehen, daß sie als Grundlage zu betrachten sind für

die wahrhaft deutsche auf die höchsten Güter und Aufgaben der Menschheit gebaute allumfassende Kunst. Und diese Anschauung ist nicht etwa nur in Kreisen der entschiedensten Bayreuthianer vertreten; in einem Kirchenblatte vom Jahre 1888 befinden sich mehrere lange Artikel über die „Nibelungen," worin der Autor die „rein persönliche und subjektive" Ansicht kundgiebt, daß „die Versenkung in die gewaltige Tragik des Nibelungenringes eine ähnliche und durch die Macht der Musik verstärkte Wirkung hervorbringen könne, wie das Studium der Shakespeareschen Werke. Die Darstellung einer gewaltigen Tragödie reinigt unsere Leidenschaften, indem sie die unheilvollen Folgen sinnlicher und leidenschaftlicher Affekte darstellt und somit von dem Bösen abschreckt. Insofern diese Wirkung uns moralisch bessert, steht sie auch in einer gewissen Beziehung zum Christentum, welches von den Anhängern Überwindung der Affekte verlangt. Die Darstellung der unheilvollen Folgen der Eifersucht z. B. von Othello sollen diese Regungen als sündliche und verderbliche hinstellen. Ähnlich verhält es sich mit den Charakteren des Nibelungenringes. Wotan, der die ganze Fülle menschlicher Sünde, der Wollust, des Mordes, der Herrschsucht in sich vereinigt, geht zugleich an der Sünde zu Grunde u. s. w." Nun giebt es keinen unglücklicheren Vergleich, als den Wotans mit den Shakespearischen Helden. Othello ist ursprünglich eine durchaus edle Natur, wird aber durch Jagos Einflüsterungen zur Raserei getrieben. Timon von Athen, in dem der weltschmerzliche Pessimismus zum vollen Ausdrucke kommt, ist ein edler freigebiger, nur zu vertrauensseliger Mann, der, als er sich betrogen sieht, sich ganz dem Menschenhasse*) hingiebt. Macbeth

*) . . . . All is oblique
There's nothing level in our cursed natures
But direct villany.

und Richard III. sind großartige Verbrecher, die bis zum letzten Momente in ihrem Charakter beharren, deren Thaten uns mit Schaudern erfüllen, aber nicht anwidern; doch Wotan ist nur ein verächtlicher Schwächling. Dieser „Allvater", oberster Gott, schließt einen Vertrag mit den Riesen und fragt sie nachher: „Seid ihr bei Trost mit eurem Vertrag?" Er sagt zu seiner Frau: „Wandel und Wechsel liebt, was lebt, das Spiel drum kann ich nicht sparen" und „ehre ich doch die Frauen mehr, als Dich freut"; ihr, der Beschützerin der Ehe, die Hunding, der Mann Sieglindes, angerufen hat, weil diese mit ihrem Bruder Siegmund entflohen ist, mutet er zu: „Segne lachend der Liebe, Siegmund und Sieglindes Bund." Als ihm dann keiner von seinen Plänen und Wünschen gelingt, verfällt er in jenen weltschmerzlichen Jammer, den E. von Hartmann mit dem treffenden Ausdruck „Miserabilismus" bezeichnet. Auch ist die den weltschmerzlichen Auslassungen Wotans beigefügte Musik ganz entschieden die allerschwächste, die Richard Wagner geschaffen hat, sowie andererseits die im Feuerzauber, da Wotan als der mächtige Gott erscheint, der Loges Flamme an den Felsen bannt, als der Vater Brunhildens, der sich schmerzlich von ihr trennt, unvergänglich bleiben wird.

Eine genaue Darlegung dieser Thatsachen ist um so notwendiger, als bei den jüngeren Komponisten der neudeutschen Schule nur zu oft die Überzeugung vorwaltet, der Weltschmerz sei auch ein Vorwurf für musikalische Darstellung. Die „Sansara und Nirwana", „Tod und Verklärung" und was sich überhaupt noch aus der pessimistischen Lebensanschauung heraustüfteln läßt, spukt gar sehr in den Köpfen mancher begabter junger Tondichter. Leider werden diese in ihren Phantasien unterstützt durch viele Erzeugnisse der Litteratur, in welcher öfters mit großem Talente die abscheulichsten Erscheinungen

in der Menschennatur als Grundlage einer Lebensanschauung hingestellt werden. Diese Richtung kennzeichnet Gustav Engel (†), der Verfasser der besten Musikästhetik und ein gründlicher Philosoph der Hegelschen Schule, in seinem letzten Werke „Entwurf einer ontologischen Begründung des Seinsollenden" als „überspannte Begeisterung für den Pessimismus, eine schlimmere Krankheit, als die Begeisterung für den Optimismus sein würde", und ein treffenderes Wort läßt sich nicht denken.

Die Kunst ist nicht da, um das Gemeine und Häßliche zu verherrlichen, das, *was uns im Leben anwidert*, mit größter Breite auf der Bühne oder im Romane darzustellen. Wenn sie derartige Wahrheiten als Stoff benutzt, dann darf sie dieselben nur als Komisches und Lächerliches erscheinen lassen, denn poetisch ist nur das stark Böse, das Schreckliche, Fürchterliche, nicht das Niedrige; ein Mörder kann interessant hingestellt werden, ein Wegelagerer muß uns amüsieren, wenn er nicht ekelhaft sein soll. Warum ist Shakespeare ein ewiges Genie in Richard III. wie in Falstaff und Genossen? Weil er jeden so dargestellt hat, wie er seiner Natur nach sein mußte, nicht wie er hätte sein können, wenn dies oder jenes psychologische Experiment ihm angedichtet wurde.

Die Tonkunst soll ganz besonders sich von allen psychologischen Experimenten fernhalten. Und der junge begabte Musiker, der zum Pessimismus neigt, möge bedenken, daß er in seiner Kunst ein herrliches Mittel hat, sich über das Tageselend zu erheben, und daß die Hingabe der Kunst an die pessimistische Anschauung das sicherste Mittel ist, sein Talent auf Abwege zu bringen und zuletzt zu Grunde zu richten. Er möge wissen: Vielfach und sehr verschieden sind die Pfade, welche die Menschen wandeln, die zur Höhe streben. Dem einen ist das Geschick ein freundlicher Führer, seine

Wandertage sind sonnig; er vermag die Gefahren des Weges zu entdecken, sie stärken seine Kraft. Ein anderer muß durch Sturm und noch gefährlicheren Nebel, der die Abgründe verschleiert, seinen Weg suchen; glücklich, wenn er nicht stürzt! Gar oft mag ihm der Atem vergehen, gar oft mag er im Dunkel unsicher herumsuchen, während ein Unbedeutender, der schon lange im schützenden Wirtshause behaglich der Ruhe pflegt, sich den Bauch mästet, seinem Verdienste zuschreibt, was ihm das Glück brachte, und vornehm auf den müden trostlosen Wanderer blickt, der spät anlangt und schon jeden besseren Platz besetzt findet. Aber oben auf den Höhen weht reinste Luft, dort heißt es sich befreien von dem Elende der Welt. Nur wer das vermag, wird die Bedeutung der Tonkunst ganz erfassen.

Ästhetische Schlagworte in der Musik.

„Idealistisch", „realistisch", „subjektiv", „objektiv", „klassisch", „romantisch", „künstlerisch", „virtuosenhaft", „durchgeistigt", „trocken" — — — solchen Worten begegnet man in fast allen Beurteilungen wiedergebender Tonkunst; nur jene beim großen Haufen immer mehr in Betracht kommenden Kritiker, die vor allem darauf ausgehen, ihren persönlichen Sym- und Antipathien in allerpikantester Weise Ausdruck zu geben, vermeiden solche ästhetische Bezeichnungen, die einerseits ihnen die Verpflichtung kunstkritischer, deutlicher Erklärung auferlegen, andererseits auch ihren Lesern einen gewissen Grad der Bildung und des Nachdenken-Könnens zumuten.

„Subjektiv", „objektiv" sind die am häufigsten vorkommenden Schlagworte, ohne daß jemals deutlich ausgesprochen wird, was sie denn eigentlich bedeuten, was darunter zu verstehen sei.

Ich will nun versuchen, zuerst die im musik-kritischen Ge-

brauche etwas schwankenden Begriffe soweit festzustellen, als das möglich ist in dem noch immer hin- und herwogenden Streite zwischen Idealismus und Formalismus in der Musik-Ästhetik; hierauf will ich untersuchen, wann und in wie weit der ausübende Künstler sich erlauben darf, subjektiv zu sein, und wann und in welchem Maße das kritische Urteil dem ausübenden Künstler die Subjektivität zugestehen kann und muß.

Vor allem ist darauf hinzuweisen, daß die Anwendung der Worte „subjektiv und objektiv" in der musikalischen Kritik in die Neuzeit fällt, wie denn überhaupt die eigentliche Musik-Ästhetik der jüngste Lehrgang der Philosophie ist. Und aus einem sehr einfachen Grunde: die ausübenden Künstler haben sich bis zum Erscheinen von Klara Wieck und Liszt alle gar nicht — oder nur höchst selten — in der Notwendigkeit befunden, objektiv zu sein; sie haben immer ihre eigenen Kompositionen vorgetragen, und diese selbstverständlich für ihre künstlerische Wesenheit erdacht und ausgearbeitet. Ein Rückblick auf die Konzertprogramme der berühmtesten Geigen- und Klavierkünstler bis in die dreißiger Jahre giebt das unwiderlegliche Zeugnis dieser Thatsache. Viotti, Baillot, Bériot, Paganini, Spohr, Lipinski, Ernst u. a., dann Moscheles, Hummel, Kalkbrenner, Herz, Field, Chopin, Thalberg u. s. w. haben mit den allerseltensten Ausnahmen nur ihre eigenen Kompositionen vorgeführt; die Geiger spielten allenfalls hie und da auch Haydnsche, Mozartsche und Beethovensche Quartette, doch gehörte die Kammermusik noch nicht zu den ständigen öffentlichen Konzertvorträgen.

Felix Mendelssohn war wohl der erste große Künstler, der oftmals (nicht ausnahmsweise) Werke der Großmeister öffentlich zu Gehör brachte; er legte aber in den späteren Jahren seiner glorreichen Laufbahn den Schwerpunkt geistiger Thätig-

keit in das Schaffen neuer Werke und in die Leitung des Konservatoriums und trat nur selten als Klavierspieler hervor, auch hat er niemals als solcher Konzerte gegeben. Die herrliche Klara Wieck-Schumann und der Jupiter des Klaviers, Liszt, waren also eigentlich die ersten großen ausübenden Künstler, die in ihre Programme vorwiegend fremde Kompositionen aufnahmen. Und mit ihrem Erscheinen begannen die manchmal recht komischen Abhandlungen über subjektive Auffassung. Das Wort selbst ward damals noch nicht so oft ge- und mißbraucht als heutzutage; dafür gab es Tüfteleien und Vergleichungen aller Art. Ich erinnere mich genau, wie in Wien, nachdem Klara Wieck in ihrem Konzerte Beethovens Sonate op. 57 (die fälschlich appassionata genannte) ganz herrlich vorgetragen hatte, eine geharnischte Kritik dagegen erschien. Der Verfasser war Herr Baron von Lannoy, einer der Direktoren der "Concerts spirituels"*); er bewies, daß Klara „die Liebe", die Leidenschaft, und noch eine Menge Dinge, welche die Sonate nach seiner Auslegung enthielt, nicht wiedergegeben hatte, und daß sie mit dem großen Virtuosen Thalberg nicht verglichen werden dürfe. Nun hatte Thalberg nur eigene Kompositionen vorgeführt; dann war die erwähnte Sonate noch nie vorher öffentlich gespielt worden; endlich lautete das fast einstimmige Urteil aller Musiker und Kenner, daß Klara die Sonate (und auch Beethovens großes B-dur-Trio im Verein mit Maiseder und Merck) ganz vortrefflich vorgetragen hatte. Lannoys Auslassungen erzeugten eigentlich nur einen komischen Eindruck, aber sie gewannen eine gewisse Bedeutung durch einen Zwischenfall, der sich kurz nach

*) Diese Concerts spirituels wurden von einem Dilettantenvereine gegeben (nur die Bläser waren bezahlte Fachmusiker) und von dem Dilettanten Baron v. Lannoy dirigiert, im Jahre 1848 hörten sie ganz auf.

ihrem Erscheinen ereignete. Liszt war angekommen in dem Moment, als Klara ihre höchsten Erfolge gewann; seine außerordentliche Persönlichkeit, seine dämonisch überwältigende Künstlerschaft riß Publikum und Kritik auf seine Seite und erregte einen nie erlebten Enthusiasmus. Was er that, ward als wunderbar, als unerreichbar gepriesen; keiner durfte wagen ein leises Bedenken, geschweige denn gelinden Tadel zu äußern, ihn traf allgemeine Verdammung. Liszt spielte die oben erwähnte Sonate in einem Konzerte, wenige Wochen nach Klara Wiecks Vortrag; er war an dem Tage nicht gut gestimmt, ermüdet, sein Vortrag ließ das erkennen; nichtsdestoweniger verkündigten die Hymnisten, jetzt erst habe man die Sonate gehört und verstanden.

Möge jedoch der Leser sich durch die Erzählung dieses Zwischenfalles ja nicht zu der Meinung verleiten lassen, Liszt wäre kein „klassischer" Spieler gewesen, wie hinterher von manchen „soliden" Leuten behauptet wurde; seine Auffassung war immer eine großartige, geniale, und (wie ich in einem späteren Kapitel darlegen werde) aus seinen Irrtümern konnte der echte Musiker oft mehr Belehrung und Anregung schöpfen, als aus der zahmen Korrektheit mancher „klassischer" Spieler. Seine Vorträge haben zuerst in den Musikern und gebildeten Kritikern die Betrachtungen über subjektive und objektive Auffassung erweckt, weil er wahrhaft Überraschendes, Originelles und Schönes vorbrachte. Beispielsweise hat er in Beethovens Cis-moll-Sonate das „Allegretto" (Des-dur) viel langsamer genommen, als es bisher gehört worden war; manche ältere Musiker wollten sich erinnern, auch Beethoven habe es so gespielt; sein Ausspruch über dieses Stück „une fleur entre deux abîmes" (eine Blume zwischen zwei Abgründen) wurde ein geflügeltes Wort. Ob es von ihm erdacht oder nur wiederholt wurde, läßt sich nicht feststellen.

Aber nicht blos die Wiener von dem allgemeinen Taumel mitergriffenen Musiker, auch ein ganz anderer, viel Größerer und höchst Berechtigter, Robert Schumann, war erstaunt und begeistert von Liszts eigentümlicher genialer Auffassung, „wie er das Webersche Konzert anfaßte", von der „Großheit" der Wiedergabe.

Mehr als fünfzig Jahre sind verflossen seit Liszts Erscheinen in Deutschland, in allen Gebieten der Tonkunst haben große Umwandlungen — man könnte sagen Umwälzungen — stattgefunden; die Musik-Ästhetik und -Kritik mußten ebenfalls neue Anschauungspunkte gewinnen, neue Redewendungen erfinden. So kam denn bei Beurteilung der Vorträge klassischer Werke die Frage von der „Auffassung" in Schwang. Spielt doch jeder Klavier- oder Geigenvirtuose ein paar „klassische" Stücke, in denen er seine „Auffassung" zeigen will, wobei denn manchmal recht sonderbare Versuche zu Tage treten. Ein sehr glänzender Pianist, der ungemein lebhafte sichere Technik mit schönem Anschlage verbindet, hat einmal ein einfaches Menuett aus einer Beethovenschen Sonate mit einem Aufwande von Ton und Ausdruck gespielt, als wäre es ein tief leidenschaftliches Stück, und ein zu schneller Berühmtheit gelangter Geiger trug Schumanns liebenswürdige Kinderscene „Von fremden Ländern" mit gezogenen Tönen und allen möglichen Schattierungen vor wie ein Klagelied! Derartige Mißgriffe ließen sich zu Dutzenden anführen. Und wie nun gar ein beim großen Publikum hochberühmter Klavierspieler mit den klassischen Werken umspringt in „subjektiver" Auffassung, das konnten zuletzt seine eifrigsten Lobpreiser in den Zeitungen nicht verteidigen und mußten zu allerhand Phrasen ihre Zuflucht nehmen, um das Gebahren einigermaßen zu beschönigen. Gegenüber derartigen Vorkommnissen drängt sich dem Beobachter immer von neuem die Frage

auf: Was bedeuten eigentlich die so viel gebrauchten Worte „subjektive Auffassung", „objektive Wiedergabe" klassischer Werke? Dem gewöhnlichen Sprachgebrauche folgend, sagen Kritiker und Dilettanten von einem Virtuosen, der in einem bedeutenden Werke grelle Schattierungen und Tempi-Wechsel anbringt, die sie vordem nicht gehört hatten, er fasse das Werk vielleicht geistreich, aber zu sujektiv auf, dagegen wird einem anderen, der sich streng an das Vorgeschriebene hält, alles in gleichem Zeitmaße spielt, die Melodien in ruhiger, schön klingender Weise vorträgt, scharfe Betonungen vermeidet, oft nachgerühmt, seine Auffassung und Wiedergabe seien künstlerisch objektive. Beide Urteile sind unzutreffend, weil sie dem richtigen Begriffe von Auffassung widersprechen. Ich will versuchen, mit Vermeidung der zu streng philosophisch klingenden Ausdrücke darzulegen, wie denn eigentlich die Worte „künstlerische Auffassung" aufzufassen sind. —

Sie bezeichnen die Kraft der geistigen Wahrnehmung, die in den Inhalt eines künstlerischen Gegenstandes derart eindringt, daß sie jede Einzelheit erfaßt, zusammenfaßt und als einheitliches Gebilde darzustellen oder wiederzugeben vermag. Die Entfaltung dieser Kraft ist aber an die Erfüllung mancher Vorbedingungen — angeborener und erworbener — gebunden, von deren Existenz und Wirken den meisten Dilettanten, aber auch nicht wenigen Feuilleton-Kritikern, besonders im Musikfache, wenig oder gar keine Ahnung innewohnt. Es ist hier auch zu bemerken, daß gleichwie die Äußerungen physischer Kraft auf gleichzeitiger Thätigkeit verschiedener Organe beruhen, so auch die der geistigen; und was man Auffassung nennt, ist eine vielfältig zusammengesetzte. Sie verlangt eine lebhafte, leicht erregbare gesunde Einbildungskraft, dazu ein starkes Gedächtnis und eine durch Übung kräftig entwickelte angeborene Gabe der Aufmerksamkeit. Die Phantasie allein

ermöglicht die künstlerische Anschauung eines Gegenstandes; sie giebt dem Beschauer zu erkennen, was sich aus dem Gegenstande herausholen läßt; das Gedächtnis hält die Eindrücke der ersten künstlerischen Anschauung so fest, daß sie den Vorstellungen der Phantasie gegenwärtig bleiben; die Aufmerksamkeit betrachtet, prüft, durchdringt diese Eindrücke und Vorstellungen. Über Ursprung und Wesen dieser Aufmerksamkeit, ob sie als Perception oder als Apperception zu bezeichnen, sind die Philosophen sehr uneinig; für den Zweck dieses Aufsatzes ist es gleichgültig, ob Leibnitz oder Kant, Herbart oder Wundt — dessen physiologische Psychologie ästhetisch-praktischen Untersuchungen eine wahre Fundgrube bietet — recht hat; es genügt die Thatsache unabweislicher Notwendigkeit, d. h. daß ohne die Fähigkeit kräftiger Aufmerksamkeit eine richtige Auffassung von vornherein nicht stattfinden kann, (im besten Falle eine „genialische", aber nicht nachhaltig wirkende); zur vollkommenen Auffassung, in der schaffenden wie in der wiedergebenden Kunst, gehören vielleicht noch jene geistigen Thätigkeiten schneller Erkenntnis der verschiedenen Gegensätze und Ähnlichkeiten, die man im Sprachgebrauche als Scharfsinn und Witz bezeichnet.

Alle diese Gaben sind jedoch unnütz und führen zu keinem künstlerischen Ergebnisse, wenn sie nicht mit vollkommen gebildeter Technik, mit Beherrschung der Mittel verbunden sind. Die Thätigkeiten der Phantasie, des Gedächnisses, der Aufmerksamkeit sind Vorarbeiten; „soll auf diese die wirkliche Ausführung folgen, so tritt die Aufgabe, das Material sinnlich zu bewältigen und zum Träger des Phantasiebildes umzugestalten" hervor, sagt der große F. Vischer in seiner Ästhetik. Der schaffende und der wiedergebende Künstler, beide müssen das „Handwerk", die mechanische Thätigkeit für äußere Zwecke, sich vollkommen angeeignet haben, wenn sie wahre Kunst-

leistungen bieten wollen. Anderseits müssen sie die Technik immer nur als Mittel betrachten; dieser Punkt wird später noch ausführlicher besprochen werden.

Die Prüfung der verschiedenen Grade der Gaben, die als Vorbedingung für „Auffassung" bezeichnet waren, führt zu folgenden Ergebnissen: Die Phantasie muß eine lebhafte, starke, gesunde, eine volle, sinnliche sein, im höheren Begriffe des Wortes (siehe Vischers Ästhet. II. Teil, II Abt., S. 316.). Das geistige Auge des Künstlers muß stark sein, weit blicken; denn gleichwie der Kurzsichtige nur die naheliegenden Gegenstände ganz genau zu erkennen vermag, während ihm die entfernten wie im Nebel verschwimmend erscheinen, so wird auch der Künstler, dessen Phantasie nicht eine starke, weitschauende ist, an dem Gegenstande, den er behandeln will, nur das Naheliegende richtig erfassen und ausführen; der wiedergebende Musiker, dem nicht eine lebhafte Phantasie, eine ästhetische Erregbarkeit der Sinne beschieden ist, wird beim Studium bedeutender Werke nicht in das Innere, Geistige dringen, sondern an der Oberfläche der Form haften bleiben.

Aber auch die kräftigste, schnellen Erfassens, weitesten Aufschwunges und tiefen Einblickes fähige Phantasie bedarf künstlerischer Regelung, auf daß sie nicht anstatt einheitlicher organisch entwickelter Gebilde unklare, wenn auch vielseitige schaffe. Solche Gebilde werden nicht selten in Feuilletons und von Dilettanten als „geistreich", „originell", „interessant", „genial" gepriesen; der künstlerischen Prüfung gegenüber können sie nur selten standhalten, lassen oft mehr Phantastisches als Phantasievolles, mehr Sucht nach Ungewöhnlichem als wahrhaft Eigentümliches, mehr Affektiertes als Affektvolles, mehr Genialisches als Geniales erkennen. Der gewissenhafte Beurteiler hat übrigens bei solchen Werken genau nachzuforschen, ob nicht manche Ausschreitungen durch ein wahrhaft

idealistisches Streben entstanden sind, durch ein Sehnen nach Höhepunkten, zu deren Ersteigung die Kräfte nicht hinreichten.

Die Regelung der Phantasie ist das Resultat einer zweifachen geistigen Thätigkeit: zuerst des umfassenden, weit ausgreifenden Fachstudiums, dann aber der Selbstklärung. Gründliches Fachstudium ist keinem Künstler so unentbehrlich, als dem ausübenden Musiker, wenn er zu wahrer Meisterschaft gelangen und wahrhafte Erfolge (nicht durch momentanes Verblüffen, sondern durch nachhaltige Wirkung) gewinnen will. Er kann unmöglich jene Mannigfaltigkeit der höheren technischen Mittel erwerben, die Tonfärbungen, die Stärkegrade des Anschlages, die rhythmische Sicherheit ꝛc., welche für den charakteristischen „objektiven" Vortrag bedeutender Werke unumgänglich notwendig sind, ohne genaueste Kenntnis der hervorragenden Schöpfungen aller Richtungen. „Sehr viel können, Alles kennen, um zu erkennen", diesen Grundsatz habe ich vor 20 Jahren in der „Gegenwart" ausgesprochen und wiederhole ihn heute mit noch festerer Überzeugung. Es mag ja sein, daß jenes allumfassende Studium für andere Künste, besonders für die schaffenden, nicht im selben Maße unentbehrlich ist. Adolf Menzel hat unsterbliche Meisterwerke geschaffen, ohne besondere Studien gemacht zu haben, also als Autodidakt; es wird auch vielleicht einmal ein Bildhauer erstehen, der nur nach norddeutschen Modellen und ohne Kenntnis der Antike Meisterwerke hervorbringt, oder ein Architekt, der aus der Berliner Passage und den Villen-Kolonien mehr Anregung schöpfte, als aus der Galleria Vittorio Emmanuele in Mailand, aus der „Umberto" in Neapel und den Villen bei Genua und Neapel — ich nenne absichtlich nur moderne, nicht Renaissance-Bauwerke. Aber in der Musik hat es keinen gegeben und wird es keinen geben, der ohne tiefes, allseitiges Studium zur vollen Meisterschaft

gelangt ist; hier beginnt die Selbstbelehrung, selbst beim Schaffenden erst nach Befolgung von Mustern, nach der Befreiung von den vorhergehenden Formen. Das beweist am besten der Schöpfer des Musikdramas; seine ersten Opern stehen unter dem Einflusse Webers und Meyerbeers; daß er auch kontrapunktische Formen und Formenlehre sehr gut studiert hatte, zeigte er in der Ouverture und in dem prachtvollen Aufbau der ersten Scene (selbst in der viel verpönten Prügelscene) der „Meistersinger". Wie er sich in Beethovens Werke vertieft hatte, das bezeugte seine großartige Leitung der Symphonien, noch viel besser als seine Artikel. Die größten ausübenden Künstler des Jahrhunderts, Liszt, Bülow, Rubinstein, Tausig waren die tiefst und umfassendst gebildeten Musiker, kannten alle bedeutenderen Werke, nicht etwa nur die für das Klavierspiel geschaffenen, sondern die jedes Zweiges ihrer Kunst; so auch der letzte Große, der noch lebt, Joachim. Liszt und Rubinstein haben manchmal, in nicht guter Stimmung, klassische Werke inkorrekt wiedergegeben, was bei Bülow und Tausig niemals vorkam; wenn aber einer von jenen beiden Großen mit voller Sammlung am Flügel saß und Großes spielte, dann hörte man oft Neues, Entzückendes und doch vollkommen dem Charakter des Tonstückes Entsprechendes. Wie trug Rubinstein die einfachen f-moll-Variationen von Haydn vor, mit welchem Reichtum von Färbungen, und doch so ganz ohne vordringliche Virtuosität! Und wenn Joachim Beethovens Konzert zufällig einmal mit rauhem Striche und nicht ganz unfehlbarer Technik wiedergab, so gewann der innere Blick des Hörers noch immer eine bessere Anschauung der musikalischen Ideen und des Aufbaues des unvergänglichen Werkes, als wenn es ein anderer, sehr berühmter moderner Violinvirtuose mit schöner klingendem Tone und ganz korrekten Passagen vortrug; Joachim bleibt doch der edelste Künster,

der wie kein anderer in den tiefsten Schacht klassischer Werke dringt und herrliche ungeahnte Schätze herausholt. Die wahren Künstler besitzen einen durch Studium erworbenen, viel größeren Reichtum der charakteristischen Ausdrucksmittel als die Virtuosen, deren Hauptübungen auf Effektmachen gerichtet sind. In der Wiedergabe bedeutender Werke wirkt der wahre Künstler durch den Gesamteindruck, der glänzende Virtuose sucht durch Zuspitzen einzelner Stellen originelle Auffassung zu zeigen, und im großen Publikum giebt es Leute genug, die solche Spielmarke für bare Münze ansehen.

Was nun die Regelung der Phantasie durch Selbstläuterung betrifft, so ist die letztere eine Gabe, die in vollem Maße nur den begnadeten Genies zu teil wird, die reiche Erfindung und Vollkraft der Ausführung mit Schönheitssinn und dem genauen Bewußtsein des zu Wollenden, des Seinsollenden verbinden; ihre Werke sind das Evangelium der Versöhnung, vor ihnen verschwinden die Miseren des Alltagslebens.

Diese Selbstklärung ist eigentlich vom ausübenden Musiker nicht streng zu verlangen, weil bei diesem ein Vorwalten lebhafter Phantasie, ein momentaner Flug ins Überschwängliche fast zu den Bedingungen für die unmittelbare Wirkung gehört, die ja ein jeder Konzertgeber anstrebt. Doch *eine* Eigenschaft müssen seine Leistungen dem musikalisch gebildeten Hörer zu erkennen geben, wenn sie als künstlerische gelten sollen: die ideale Richtung des Geistes nach dem Wahren und Schönen in der Kunst, jene Richtung, die Goethe so schön in den Versen schildert:

> Irrtum verläßt uns nie, doch ziehet ein höher Bedürfnis
> Immer den strebenden Geist leise zur Wahrheit hinan.

Dieses „*höhere Bedürfnis*“ unterscheidet den aus-

übenden idealistischen Künstler vom glänzenden Virtuosen. Wenn jener bedeutende Werke vorträgt, so wird seine Wiedergabe, selbst wenn sie durch momentane Mißstimmung manchmal fehlerhaft ist, dem gebildeten Hörer die Überzeugung geben, daß ein tiefes und weit umfassendes Studium zu Grunde liegt, es werden immer einzelne Momente hervortreten, in welchen der Geist des Vortragenden über die Materie siegt und sie in höhere Regionen bringt; solche Momente bietet die glänzendste Leistung des Virtuosen niemals, er beherrscht die Materie ganz vollkommen, ohne sie zu vergeistigen; der wahre Künstler hat die großen Werke studiert, um das „höhere Bedürfnis" zu befriedigen, der Virtuose, um mit ihnen zu paradieren. Jener zeigt Individualität, dieser im besten Falle eine Spezialität, deren Äußerlichkeiten aber von vielen Halbgebildeten in allen Fächern als Kundgebung subjektiver Auffassung angesehen werden, während sie vom künstlerischen Standpunkte betrachtet nur als Verzerrungen erscheinen.

Eine wahrhafte subjektive Auffassung kann bei der Wiedergabe bedeutender Werke nur stattfinden, wenn ihr eindringlichstes objektives Studium vorangegangen ist. Der Ausführende muß den ganzen Bau des Tonwerkes in allen Teilen so genau kennen, daß er ihn dem inneren Auge des Hörers klar darzustellen vermag. Dieses Erkennen ist nur möglich, wenn der ausübende Musiker eine allumfassende Fachbildung erworben hat und auch die Technik in starkem Maße beherrscht. Aber dieses eindringliche Studium und die Beherrschung der Technik sind hochachtbar, erzielen aber noch keine künstlerische Leistung, wenn sie nicht mit warm empfindender und lebhafter sinnlicher Phantasie vereint wirken, weil diese allein das Erworbene *selbstständig* (also subjektiv) verwertet. Ohne das gründliche Studium ist die Wiedergabe großer Tonwerke eine verfehlte, oft verzerrte, ohne die warm empfindende Phan-

tasie im besten Falle eine sehr korrekte, allen Kunstformregeln entsprechende, aber keine erhebende, nachhaltig wirkende; sie ist jenen Landschaftsbildern oder Porträts vergleichbar, auf denen jedes Hälmchen und Baumblättchen, jeder Zug des Gesichts mit photographischer Genauigkeit gemalt sind, das Ganze aber keinen lebendigen Eindruck hervorbringt, während ein genialer Maler es versteht, den Charakter einer Landschaft oder eines Kopfes derart wiederzugeben, daß der Beschauer sich sofort der lebenden Wirklichkeit gegenüber versetzt fühlt. Die wahre „subjektive" Auffassung beginnt also mit der Phantasie und durchschreitet alle Stadien des „objektiven" Studiums, um wieder zur Phantasie zurückzukehren.

Gesangsrollen-Studium.

Ich habe vor ein paar Jahren eine Abhandlung geschrieben „Musikstudium und Klavierspiel". In dieser waren die Gleichnisse aufgestellt: daß ein Haus erst ausgeschmückt wird, nachdem es fertig gebaut ist; daß jedem Schmucke aus Gold, Silber oder Stahl, auch jedem Holzmöbel der Glanz durch Polieren erst gegeben wird, nachdem jeder einzelne Teil des betreffenden Gegenstandes fertig gearbeitet ist; daß langsames Heben eines Gewichtes viel schwerer auszuführen ist, als schnelles, weil bei diesem der Schwung des Gewichtes manche Muskel mit in Bewegung setzt, während beim langsamen Heben jede einzeln angestrengt wird: daß also nur ein oftmaliges langsames, aber sehr aufmerksames Durchspielen *ohne Ausdruck*, nur mit mechanischer Beobachtung der notwendigen Stärkegrade, zur richtigen Auffassung und Wiedergabe einer größeren Komposition verhelfe. Doch wurde an diese Behauptung gleich die Bemerkung geknüpft, daß manche „talentvolle" Musikstudierende eine solche Vorschrift übertrieben streng, die Phantasie hemmend finden werden.

Zu jener Zeit beschäftigte mich der Gedanke, daß gewisse ästhetische Gesetze der Auffassung und des Vortrags für den Schauspieler dieselbe Geltung haben müßten wie für den ausübenden Musiker; daß jener wie dieser sich vor dem Überfluten der Empfindung hüten solle, so lange er nicht Macht über die Form erlangte; daß keiner mit dem Luftballon momentaner Begeisterung die Höhe erreicht, auf der man verweilen kann, sondern durch oft mühsames Emporsteigen, und daß allerdings ein Genie schneller, kräftiger und höher emporsteigt als andere, aber nicht fliegt. Bei meinen Untersuchungen über diese Frage leitete mich der Ausspruch des großen Ästhetikers F. Vischer, des entschiedensten Vertreters der idealistischen Richtung, der da ausdrücklich sagt: „Es ist ein Mißverhältnis, wenn (beim Studium) die Wärme, das Gefühl vorwiegt", und einen Satz Herbarts, des Gründers der formalistischen Ästhetik, citiert: „Die Anschauung ist um so vollkommener, je weniger Gewicht in ihr die Empfindung hat"; er meint allerdings, Herbart sage „zu viel", aber wenn man bedenkt, daß Vischer der entschiedenste, heftigste Gegner der formalistischen Ästhetik war, so muß diesem Citate um so größere Bedeutung zuerkannt werden.

Damals ward in mir der Wunsch rege, über Rollenstudium das Urteil von dramatischen Künstlern zu vernehmen, die durch langjährige Thätigkeit und durch allgemein anerkannten Ruf die volle Befähigung und das Recht erlangt hatten, sich über diese Frage maßgebend auszusprechen. Deshalb wandte ich mich gleichzeitig an den hochberühmten dramatischen Künstler Ludw. Barnay und an den damaligen Direktor des Königl. Theaters in Berlin und einstigen sehr nahmhaften Schauspieler Dr. Otto Devrient, dem schon als Sprößling der größten Künstlerfamilie ein kompetentes und tiefschöpfendes Urteil zugetraut werden mußte. Und ich erhielt folgende zwei

Briefe, von denen der eine fast das vollständige Gegenteil des andern sagt. Barnay schreibt:

Ihre Anfrage wird jeden ehrlich sprechenden d. h. antwortenden Künstler in nicht geringe Verlegenheit bringen, und nur der Phraseur oder derjenige, dem es mehr um Effekt als um die Wahrheit seiner Anwort zu thun ist, wird schnell mit derselben zur Hand sein.

Ich glaube nicht, daß es für das Studium einer Rolle irgendwelche Regeln giebt, oder daß es solche geben könnte; ich halte das auch für kein Unglück. Wenn man einen Schauspieler frägt, wie gelangen Sie dazu, Ihre Rolle auf dem Wege des Studiums zu bewältigen, so wird es ihm gehen, wie es mir heute Ihnen gegenüber geht: er wird ganz verwundert die Augen aufreißen und sagen: Herrgott wie mache ich es denn? darüber habe ich ja noch nie nachgedacht"!*) Jeder Schauspieler beginnt sein Studium anders; jeder gelangt auf einem andern Wege zu seinem Ziele.**) Und nicht nur, daß jeder Schauspieler anders sein Studium betreibt, auch jede Rolle wird einen verschiedenen Prozeß des Studiums, und zwar meist einen unbewußten Prozeß durchmachen.***)

Im allgemeinen ist bei mir die Vorbereitungsarbeit eine mehr geistige als technische. Ich lese das ganze Werk wiederholt und immer wieder! ich lese dann die Rolle abgelöst vom ganzen Werke für sich allein, dann arbeitet das in meinem

---

*) Mich dünkt, ein denkender Schauspieler wird so nicht antworten.

**) Ganz richtig! Es führen mehrere Wege auf den Gipfel eines Berges, aber jeder muß von einem richtigen Aufstiegspunkt beginnen.

***) Sollte wirklich ein bedeutender Schauspieler sich nicht Rechenschaft geben, warum er den Hamlet, den Karl Moor, den Antonius u. s. w. gerade so und nicht anders auffaßt und wiedergiebt? Das wäre ja recht — — — seltsam.

(bischen) *) Verstande und in meinem Herzen Tage und Wochen, ohne daß die Worte der Rolle dabei irgend eine Rolle spielen, und habe ich die historischen, kommentatorischen, litterarischen Studien und Nachschlagungen bewältigt und hat sich in mir ein Bild der Figur und der einzelnen Teile derselben, wenn auch noch nicht in scharfen Umrissen und gallertartig gebildet, dann kommen die schlimmen Stunden, der Zweifel an der eigenen Kraft und das Lauern auf die „Stimmung". Habe ich diese, ganz ohne mein Zuthun, dann geht es an das positive „Arbeiten". Ich schließe mich ein und brauche vor allen Dingen ein unbedingtes „Allein!", so daß ich selbst davon gestört bin, wenn meine nächsten Familienangehörigen im zweiten, ja selbst im dritten Zimmer anwesend sind; ich brauche den vollen Glauben, daß mich niemand hören kann, und so studiere ich vom ersten Laut der Rolle ab, laut und mit voller Kraft, welche die Bühnenvorstellung erfordert, und höre mir sehr aufmerksam, sehr strenge und unerbittlich zu. Dann kommt mit fast unfehlbarer Sicherheit die Überzeugung: „es geht nicht, das kann ich nicht, das werde ich nie fertig bekommen", und durch diesen Jammer durch, in unausgesetzter Weiterarbeit kommen die guten „Zimmerthränen", ein Zeichen, daß ich mich selbst rühren ließ, und der Mensch, den ich darstellen soll, wandelt plötzlich gestiefelt und gespornt mit Bart und Perrücke bis auf die kleinste Kleinigkeit, vollkommen leibhaftig, oftmals erschreckend gespenstig**) neben mir im Zimmer herum, und — ohne zu wissen, wie es gekommen ist, fühlt man ganz plötzlich und freudig überrascht, daß es geht, daß es wird und daß es gut wird, und keine Freude ist dieser zu vergleichen. Nun wird auf dem gewonnenen guten Boden

*) Die Klammern ( ) stehen im Briefe.

**) Das klingt ja wie E. T. A. Hoffmann!

meist alles wieder nach und nach verworfen und neu gebaut*) und geschaffen, und so arbeite ich oft Wochen, Monate, ja Jahre an einer Rolle, um — — am Morgen nach der ersten Darstellung zu erfahren, daß es vollkommen verfehlt und falsch war, ja daß man mir vorwirft, dieser Rolle nicht dieselbe Sorgfalt**) der Vorbereitung gewidmet zu haben wie einer anderen.

Wie soll man also von Regeln sprechen?

Verzeihen Sie! Ich habe diese Zeilen flüchtig und mitten unter tausend drängenden Tagesgeschäften hingeschrieben, aber ich wollte Ihnen wenigstens meinen Eifer, Ihre Wünsche zu erfüllen, darthun.

In u. s. w.

Der Brief des Herrn Dr. O. Devrient lautet:

Es ist gar keine Frage, daß wie beim Einstudieren eines Musikstückes so auch beim Erlernen und Einüben einer Rolle vorerst Einteilung der Stimmkraft, der Betonungen, der Hebungen und Senkungen,***) kurz alles dessen, was das Mechanische eines Vortrags anbetrifft, in Ruhe und mit pedantischer Genauigkeit festgesetzt sein muß ehe sich der Künstler der Stimmung hingeben und in seiner Empfindung zum zweiten Male Schöpfer der Dichtung werden kann. Es wird dann allemal auf die Stärke des Genies ankommen, wie nun der so mechanisch vorbereitete, nunmehr freigewordene Vortrag als ein unmittelbar entspringender erscheinen wird.

---

*) Nach all' den Thränen und der freudigen Überraschung, daß man das Richtige getroffen?!

**) Das ist nur die richtige Folge des unrichtigen Beginnens beim Studieren, bei dem man dem Gefühl den Vortritt ließ und dem künstlerischen Verstande gar kein Recht einräumte. Ich verweise auf Herbarts Ausspruch.

***) Diese Forderungen gehen viel weiter als die, welche ich stellte.

Ohne die schulmäßige Vorbereitung aber oder auch nur mit mangelhafter Vorbereitung vor ein Publikum treten, ist durchaus unkünstlerisch. Wer es auf die sogenannte Eingebung des Augenblickes ankommen läßt, gehört in die alte Schule des Stegreifs und ist unwürdig, einen Dichter wiederzugeben, der seine gottentsprungene Kraft an sein Gedicht gesetzt hat.

Was ich vom Vortrage gesagt, gilt in ganz gleichem Maße von der Geberde, welche nie einzeln geübt werden sollte, ebenso wenig als der Vortrag ohne sie, denn was in der Sprache die Accente, das sind beim dramatischen Vortrage zugleich die Geberden.

Sind nicht beide zugleich festgestellt und eingeübt, so ist eines oder das andere nachher unfrei oder gar eines das andere hemmend. Die Art des Einstudierens ist eine sehr verschiedene. Ich empfehle aber meinen Schülern das Einüben durch das Ohr, d. h. nicht mechanisches Einlernen durch stummes Lesen und nachträglich erst den lauten Vortrag des schon auswendig Gelernten. Der Weg zur Natürlichkeit und Einfachheit ist ein sehr weiter, darum trete man ihn sofort bei Beginn des Studiums an.

Das in aller Eile und u. s. w.

Ein apodiktisches Urteil über diese Briefe, über die in ihnen beschriebene Methode zu fällen, darf ich nicht wagen. Wenn ein so berühmter Künstler wie Barnay ganz genau darlegt, daß er erst nach der vollsten Gefühlserregung das Einzelstudium beginnt, so muß jedenfalls zugestanden werden, daß er mit der Methode große Resultate erzielt hat. Ob sie im allgemeinen zu empfehlen wäre, ist eine andere Frage; aber eines kann festgestellt werden: daß der dramatische Sänger, der seine Rollen nach Barnayschem Muster studieren wollte, recht bald ausgesungen haben würde, wogegen die Devrientschen Anweisungen ihm sehr viel Nützliches bieten.

Denn es ist eine leider noch sehr oft sich bewährende Thatsache, daß gar viele Theatersänger die Musik ihrer Rollen gut studieren, dem Texte aber nur wenig Aufmerksamkeit widmen. Diese Bemerkung soll nicht etwa dahin gedeutet werden, daß ich von den Sängern gemäß Wagnerschem Machtspruche mehr Deklamation als Gesang verlange; ich finde im Gegenteile, daß die wahre Gesangskunst zu wenig gepflegt, zu viel „dramatischer" Effekt angestrebt wird. Aber die Sänger sollten dennoch zuerst den Text ihrer Rollen öfters genau studieren und dem Gedächtnisse fest einprägen, und dann dem rein Musikalischen die ganze Aufmerksamkeit zuwenden. In dieser Weise würden sie die Sicherheit erlangen, daß sie den Geist der Rolle erfaßten und im musikalischen Vortrage vollen und richtigen Ausdruck entfalten.

Die Erreichung dieses Zieles verlangt allerdings die Erfüllung von Bedingungen, die den allermeisten modernen dramatischen Kunstjüngern widerstreben: Gründliches, sorgfältiges Musikstudium einerseits, dann genaue Kenntnis des Dramas und der Gesetze seiner Darstellung, also litterarische Bildung; summa summarum ziemlich langes Warten auf Erfolg. Wo aber sind jetzt die jungen Damen oder Herren zu finden, die, mit guter Stimme begabt, sich zu solch' langen Studien entschlössen? Wo sind überhaupt heutzutage die Leute zu finden, die sich dem Theater widmen und dabei in Geduld fassen? Die müßte man ja in Gold fassen! Und warum soll man vom Kunstjünger, ganz besonders von dem auf der Bühne, verlangen, was man weder vom Politiker noch vom Finanzmanne verlangt? Drängt nicht alles nach schnellem Erfolge? Wer scheut vor irgend einem Mittel zu schnellstem Gelingen zurück, wenn es nicht eben zu gefährlich, d. h. gerichtlich verfolgbar ist? Die großen Künstler, die Bedenken hegen,

gegen unkünstlerische Mittel, gehören alle zur früheren Generation, und die wenigen jüngeren Neueren, die das edle Prinzip vertreten — man kann sie an den Fingern einer Hand abzählen, vielleicht sogar ohne den Daumen mitzurechnen — haben mit großen Schwierigkeiten zu kämpfen, sie werden von allen den modernen, mitunter talentvollen Helden der Marktschreierei (réclame) als natürliche Gegner betrachtet und angefeindet.

Wenn man nun in Betracht zieht, wie unter allen Kunstjüngern die sich der Oper widmenden am meisten durch Äußerlichkeiten geblendet werden müssen: wie auf sie der Anblick eines gefüllten Theaters, in dessen Logen elegante Herren, geschmückte Damen sitzen, die glänzende Bühne, die reichen Kostüme eine erhitzende, berauschende Wirkung übt, gegen welche der nüchterne Konzertsaal mit seinen einfach gekleideten Besuchern und seinen im Gesellschaftsanzuge erscheinenden Sängern in kühlen Schatten sinkt: wie ihnen also nichts herrlicher erscheinen kann, als der Beifall, den eine geputzte Menge ihren Lieblingssängerinnen vom Theater entgegenbringt: ist es da nicht leicht begreiflich, daß sie ungeduldig dahin streben, ebenfalls da oben auf den Brettern glänzen zu können und applaudiert zu werden? Und wenn ihnen noch dazu bekannt ist, daß die gefeierte X, der berühmte Y, ursprünglich gar nicht zur musikalischen Laufbahn bestimmt waren, erst vor wenigen Jahren auf die Bühne getreten sind und doch in kurzer Zeit Ruhm und große Einnahmen erworben haben: daß die großartige, der Kunst leider so früh entrissene Reicher-Kindermann, die berühmte, unvergleichliche Brunhilde des Angelo-Neumann-Wagner-Theaters, und zwei noch lebende bedeutende dramatische Sängerinnen zuerst eine Zeit lang in Operetten-Theatern gewirkt hatten, wo sie gewiß keine Anregung zu Studien für die höhere Richtung fanden: muß dann nicht in jenen Kunst-

jüngern der Gedanke auftauchen, daß das viele Lernen doch eigentlich gar nicht so nötig sei?

Freilich erkennen sie nicht, daß solche Erscheinungen zu den seltensten Ausnahmen gehören, daß eine genial angelegte Natur manches sozusagen aus sich selbst schöpft, was andere nur durch langes Lernen erwerben, und daß in letzter Reihe auch die begabtesten Sänger bemüht sind, das früher Versäumte durch fleißiges Studium nachzuholen und ihre Kenntnisse nach allen Seiten hin zu erweitern. Aber wer will denn heute ruhig nachdenken? Nur recht schnell zu einem Erfolge gelangen, gleichviel auf welchem Wege, dies ist das Losungswort der Zeit. „Réussir c'est avoir raison."

Nichtsdestoweniger wäre es doch möglich, der immer mehr um sich greifenden Zerfahrenheit und Stilosigkeit einigermaßen zu steuern und eine allmähliche Besserung anzubahnen, wenn die besseren Theater und ganz besonders die Hoftheater eine kleine Reform unternähmen; wenn sie die jüngeren noch nicht ganz berühmte Sänger und Sängerinnen anhielten, ihre Partien erst sprechend zu studieren, damit sie richtig aussprechen, betonen und ganz besonders die richtigen natürlichen Bewegungen und Gebärden lernen; und wenn die Regisseure den Herren und Damen bei jeder Rollenverteilung den sehr kurzen Paragraph 17 der Goetheschen Regeln für Schauspieler vorlasen. Auch die bedeutenderen Gesangslehrer könnten, trotz aller Hast der Lernenden, in kurzer Zeit auf die Bühne zu kommen, Lieder und Gesangsrollen erst sprechend und dann singend einstudieren. Freilich giebt es wenig Hof-Intendanten, (vielleicht keinen), dem nicht des Hofes Gunst höher stände als die Gebote der Kunst, sehr wenig Theaterdirektoren, denen nicht der Bericht des Kassierers viel wichtiger wäre, als alle Bemerkungen des Regisseurs. Und es giebt auch nicht wenige Lehrer, die begabten Schülern alle Zugeständnisse gewähren,

deren Eigendünkel noch bestärken, nur damit sie nicht zu einem noch gefälligeren Lehrer gehen, der seine Methode als die allein seligmachende preist, und auch den geringsten Erfolg eines Schülers in die Welt posaunt als einen großen! Es waltet eben in allen Dingen, in künstlerischen wie in politischen und gesellschaftlichen, die immerwährende Wechselwirkung; wer mag entscheiden, auf welcher Seite das Schwergewicht liegt?

Eins steht fest: die wahrhaft großen Sänger und Sängerinnen verschwinden, oder vielmehr sie sind verschwunden. Es giebt keinen Wagnersänger, der den Vergleich mit Niemann oder Vogel bestehen kann; ebenso auch keinen Vertreter des schönen Gesanges (bel canto), seit Theodor Wachtel das Patriarchenalter erreicht hat. Die Reicher-Kindermann, die Lucca, die Johanna Wagner, Maria Wilt, Marianne Brandt sind unersetzt geblieben. Und wenn die herrliche Marcella Sembrich sich zurückzieht, ist die letzte Gesangskünstlerin von der Bühne geschwunden.

Aber — Not lehrt beten; warum soll sie nicht auch singen lehren? Darum wollen wir hoffen, daß der nächsten Generation wieder große Sänger und Sängerinnen erstehen werden.

Das Musikerproletariat und die Konservatorien.

Willst Du getreuer Eckart sein
Und jedermann vor Schaden warnen,
S'ist auch eine Rolle, sie trägt nichts ein,
Sie laufen dennoch nach den Garnen.

Goethe.

Daß die Musik die weitest verbreitete, die meist gepflegte Kunst ist, bedarf keiner Beweise. Daß die Zahl der Lehrer und der Lehranstalten immerwährend wächst, ist eine selbstverständliche Folge. Daß aber diese beiden Umstände eine gar nicht zu berechnende Überzahl an Berufsmusikern und zuletzt ein trostloses Musikerproletariat in Deutschland erzeugen müssen, ist zwar manchen Fachleuten bewußt, aber nicht all' den jungen Leuten, die sich in die Musiklaufbahn drängen, und deren Eltern große Hoffnungen nähren. Hier mögen nun Ziffern und Thatsachen den Betrachtungen vorausgehen.

Von den Lesern dieses Buches werden wohl neunzehn Zwanzigstel die Zahl der Musikinstitute in Deutschland, besonders aber derer in Berlin, nicht ahnen und daher die Ziffer ganz unglaublich finden; habe doch ich selbst sie unterschätzt und erst durch genaue Prüfung die richtige Erkenntnis

gewonnen. Es bestehen in der deutschen Reichshauptstadt gegenwärtig 112, geschrieben Hundert und zwölf Musiklehranstalten, „Akademien, Konservatorien" u. s. w. mit den verschiedenartigsten Beinamen und Eigenschaftsworten, der Musiker-Kalender nennt sie alle. In der Rubrik „Wien" verzeichnet der Kalender nur 33 derartige Institute; da aber in der musikreichen österreichischen Kaiserstadt, in welcher Haydn, Mozart, Beethoven und Schubert gelebt und gewirkt haben, ganz bestimmt nicht weniger Klavier gespielt, gegeigt und gesungen wird, als in Berlin, so ist es gewiß nicht hoch gegriffen, wenn ich die Zahl der Wiener Lehrinstitute auf die Hälfte der Berliner berechne, also in runder Ziffer auf 60. Ferner nennt das erwähnte Buch noch etwa 120—125 Musikschulen der verschiedenen Städte in Deutschland, ohne die großen staatlichen, „Königlichen" und vom Staate unterstützten Konservatorien, ohne die Haupt-Institute der großen Städte wie Frankfurt, Hamburg, Köln u. s. w.

Die Schüler der älteren und bewährten Konservatorien Berlins und der Königlichen Hochschule zählen nach Hunderten; statt nun eine Prüfung der Schülerzahl jedes einzelnen der anderen Institute vorzunehmen — eine langwierige und wenig lohnende Arbeit — will ich eine Durchschnittsziffer für alle annehmen, also fünfzig für jede Musikschule; 5600 für 112, die gleiche Ziffer für die Wiener Schulen, also 3000. Die im Kalender angegebene Schülerzahl der Königlichen Konservatorien in Köln, Dresden, Karlsruhe, Leipzig, München, Straßburg, Stuttgart und Würzburg ergiebt die Ziffer 4200. Ich rechne auf die 120 anderen kleinen Institute je 20 Schüler, das sind 2400. Alle österreichischen Städte außer Wien lasse ich unbeachtet, obwohl Prag, Budapest, Lemberg, Graz und Triest sehr wichtige Musikschulen besitzen, weil ich mir denke, daß ihre Schüler im Lande selbst zur Geltung

gelangen können, und weil ja die von mir bereits angeführten Ziffern eine genügend große Zahl bieten, über 15 000.

Nehmen wir nun an, daß bei dieser Zahl nur je dreißig von hundert Schülern die Musik als Beruf, die andern siebzig aber nur um des Vergnügens, um der allgemeinen Bildung willen studieren, so bleiben noch immer 4500, die als Berufsmusiker in die Laufbahn treten. Und nehmen wir drei Jahre als Lehrzeit für die volle Ausbildung des Berufsmusikers, und betrachten wir das Jahr 1890 als den Ausgangspunkt der Berechnung, so werden bis zum Jahre 1897 18000 Fachmusiker aus den verschiedenen Konservatorien hervorgegangen sein.

Und wie viele von ihnen sind gründlich gebildete Musiker? Die Mehrzahl der Musikanstalten mögen gewiß guten Unterricht erteilen. Die verschiedenen Königlichen Konservatorien, deren Existenz durch staatliche Unterstützung vollkommen gesichert ist, die also nicht auf das Einkommen durch Schülerbesuch angewiesen sind, können nach gewissen Grundsätzen verfahren, denen sich die Schüler unterwerfen müssen; auch die älteren Privat-Musiklehranstalten, deren Ruf durch Ausbildung bedeutender Künstler festgestellt ist, können einen gewissen festen Gang der Lehrmethode einhalten und den Schülern Zugeständnisse verweigern, die der Richtung des Lehrganges widersprächen. Aber es giebt nicht allein nicht wenige Lehranstalten, die genötigt sind, die einigermaßen begabten Schüler, die von ihren Eltern für Genies gehalten werden, nach deren Wunsche zu Virtuosenstückchen abzurichten und von jeder gründlichen Bildung abzusehen, es giebt auch Lehrer, „Direktoren", die in ihrem Unterrichte Dinge vollführen, die man recht lustig finden könnte, wenn sie nicht auf die Bildung der Schüler so traurig wirkten. Ich kann aus meiner Erfahrung zwei merkwürdige Fälle anführen: Es sind nun viele Jahre her, da

gab ein Herr — man erlaube mir, den Namen zu verschweigen — ein Konzert, in welchem er die ergötzlichsten Schnitzer zu Gehör brachte, die ich auch in meiner humoristisch gehaltenen Besprechung nachwies. Ich hatte diesen Zwischenfall schon lange vergessen, da schrieb mir ein namhafter Musiker einen Brief — ich besitze ihn noch — mit dem Antrage einer Stelle in dem „Konservatorium", das jener Konzertgeber gegründet hatte; dieses besteht noch heute, ein Zeichen, daß es Schüler in genügender Anzahl gefunden hat! Ein zweiter Fall: Der „Direktor" eines seit Jahren bestehenden Musikinstitutes führt mir seine „beste Schülerin" vor. Sie spielt eine Sonate von Beethoven mit ganz falschen Akkorden im Mittelthema des ersten Satzes und mit demselben Fehler bei jeder Wiederholung; als ich ihr das bemerkte, meinte der Lehrer: „Ach, sie wird die Sonate wohl in einer schlechten Ausgabe studiert haben"! Sie begann das Finale, ich sagte ihr: „Liebes Kind, Sie nehmen ein viel zu schnelles Tempo", und sie antwortete: „Ach, das ist meinem Papa noch nicht schnell genug"! Es ließe sich hier noch ein langes Kapitel schreiben über manche junge Herren, die kaum der Schule entwachsen, schon „Direktoren" werden, auf die Schillers Distichon „Die Sonntagskinder" die beste Anwendung findet; aber viel wichtigere Fragen verlangen jetzt ihre Erledigung: Welche Zukunft bietet sich den deutschen Fachmusikern, besonders den weiblichen? Wie müssen sich die jungen Musikbeflissenen auf ihre Laufbahn vorbereiten? Und welchen Weg müssen Eltern einhalten, wenn sie ein mit Talent begabtes Kind der Musikerlaufbahn widmen und vor bittersten Enttäuschungen und glänzendem Elende bewahren wollen?

Die Überproduktion ist heute auf musikalischem Gebiete dieselbe wie auf allen anderen; die von mir angeführten Zahlen beweisen das zur Genüge. Es müssen also selbst bedeutend

begabte Kunstjünger darauf gefaßt sein, auch bei günstigen Erfolgen eine nur bescheidene, eine ehrenhafte, aber nicht sehr einträgliche Stellung zu erreichen. Denn die äußerlichen Erfolge sind heute durchaus nicht mehr von den Leistungen allein abhängig, sondern in viel höherem Grade von der Art und Weise, wie diese Leistungen zur Geltung gebracht werden, durch Reklamen oder durch Begünstigung einflußreicher Persönlichkeiten in der Gesellschaft, in der Musikwelt oder Kritik. Manchen Vorteil mag ja auch das Gebaren des Musikers selbst erzielen, wenn er es versteht, die Gunst der Einflußreichen zu gewinnen; aber das ist doch auch ein äußerliches, nicht ein künstlerisches Moment. Daß ganz ausgezeichnete oder verblüffende Leistungen, Spezialitäten der Technik u. dergl. große Erfolge und auch Einnahmen erzielen, versteht sich von selbst; aber solche Ausnahmsfälle können nicht als maßgebende Norm für die Wahl des Musikerberufes betrachtet werden, vielmehr als eine indirekte Aufforderung zum weiteren Nachdenken über die eigene Kraft, über das Ziel, welches man anstreben soll und zu erreichen hoffen darf. Der Kunstjünger muß an die Zukunft denken, die ihm bevorsteht, wenn er nicht Ungewöhnliches, sondern nur künstlerisch Tüchtiges, Anerkennenswertes leistet. Wohin soll er sich wenden, wo einen Wirkungskreis suchen, der ihm künstlerische Befriedigung und auch die Mittel gewährt, für ein vor kummervollen Sorgen geschütztes Alter zu sparen? Deutschland ist überfüllt, viele tüchtige Künstler, die bereits einen guten Ruf erworben haben, begnügen sich mit sehr bescheidenen Stellungen. In früheren Jahren haben gute deutsche Musiker in Rußland und Frankreich freundliche Aufnahme und in jeder Hinsicht angenehme Existenz gefunden; diese Länder sind ihnen nunmehr verschlossen. Engländer und Amerikaner kommen nach Deutschland, um sich hier für den Beruf im Vaterlande auszubilden

und fremden Eindringlingen eine immer stärker werdende Konkurrenz zu bieten. Und so gestaltet sich die Frage „Wohin sich einst wenden?“ für den jungen Kunstbeflissenen immer ernster und schwieriger.

Aber noch viel, viel ernster und schwieriger wird die Antwort auf diese Frage, wenn sie an die jungen Musikerinnen heran tritt. Der junge Mann schlägt sich durchs Leben, gut und schlecht, und wenn es ihm nicht an Kraft und Ausdauer fehlt, oder ihn nicht besonderes Mißgeschick verfolgt, so wird er wohl früher oder später ein Ruheplätzchen finden, in dem er sich den Verhältnissen gemäß behaglich einrichtet. Aber was soll das junge Mädchen, das als Musikerin in die Welt tritt, beginnen, wenn ihr nicht günstige Umstände den Weg sehr erleichtern? An sie stellt die Gesellschaft ganz andere Forderungen, als an den Musiker, ihr Eintritt in die Welt unterliegt ganz anderen Vorbedingungen. Der junge Virtuose reist allein, wohnt im billigsten Gasthofe, ißt in dem einfachsten Speisehause; erscheint sein Anzug nicht auffällig schlecht, so giebt niemand acht darauf. Vom jungen Klavier- oder Geigenlehrer erwartet man, daß er guten Unterricht erteilt und sich nicht anstößig benimmt. Wer kümmert sich um seine Herkunft, um seine Erziehung und sonstigen Verhältnisse? Aber die junge Musikerin darf nicht ohne Begleitung reisen, kann nur in einem sehr anständigen Gasthofe wohnen und soll auf ihrem Zimmer speisen; als Lehrerin muß sie für geringeres Honorar mehr Geld für ihren Anzug ausgeben als ein Lehrer; und alle möglichen Erkundigungen über ihre Person, ihre Familie und deren Verhältnisse u. s. w. werden eingezogen, bevor man sie mit dem schlecht bezahlten Unterrichte der Kinder betraut. Wie viel Jahre der Arbeit, Mühe und Entbehrungen vergehen bis zur endlichen Feststellung einer halbwegs angenehmen Existenz! Wie traurig ist das Los so vieler ganz guter Pianistinnen,

die von den glänzenden Erfolgen der Menter, Essipoff, der (nicht genug gewürdigten) Kleeberg und der Technik-Spezialistin Carreno geblendet, sich der Hoffnung hingaben, sie könnten mit Fleiß und Gewissenhaftigkeit ein gleiches Ziel erreichen, und die nun plötzlich die schlimme Erfahrung machen, daß man Pianistinnen überhaupt nur in seltensten Fällen gern hört! Doch das Los der Klavierspielerin ist noch immer ein sehr günstiges zu nennen gegenüber dem der Geigerin! Diese ist ganz ausschließlich auf die Öffentlichkeit angewiesen! Ein tüchtiger Geiger kann in irgend einem Orchester Unterkunft finden, es ist keine beneidenswerte Existenz, aber doch wenigstens eine Lebensfristung, er kann auch Unterricht erteilen; aber was fängt die Geigerin an, wenn ihr nicht gut bezahlte Anerbietungen zur Mitwirkung in Gesellschafts-Konzerten zukommen? Denn mit eigenen Konzerten Gelderfolge zu erzielen, haben selbst die einst gefeierten Tua und die Senkrah aufgegeben. Und auch gute Konzert-„Engagements" geben keine für Ersparnisse hinreichende Einnahmen, sie werden auch immer seltener.

Was soll ich nun von den Sängerinnen sagen? Von denjenigen, die nur in Konzerten wirken, sind die noch immer große Joachim und die geniale Barbi die einzigen, die einigermaßen bedeutende Einnahmen erzielen; anderen Künstlerinnen mag es in der Stadt, in der sie leben, durch gesellschaftliche Verbindungen und persönliche Beliebtheit gelingen, alljährlich ein gut besuchtes Konzert zu veranstalten, auch hier und da in einer fremden Stadt für Mitwirkung ein Honorar zu erlangen. — Betreffs der Theatersängerinnen kann ich nach meinen Erfahrungen als ehemaliger ständiger Kritiker mit gutem Gewissen fest behaupten: auch die bedeutenden, bei großen Theatern angestellten haben viel zu erdulden, wenn sie nicht so hoch stehen in der Gunst des Publikums, daß die

Intendanz oder Direktion ihnen besondere Rücksichten schenken muß, oder wenn nicht ganz besondere Einflüsse vorwalten. Und wie geht es erst denen, die nur auf kleineren Theatern singen, die von Agenten und von deren Faktoren abhängen? Freilich muß dieses glänzende Elend eine große Anziehungskraft ausüben, da es selbst von solchen gesucht wird, deren Verhältnisse es gestatten, eine angenehmere bürgerliche Stellung einzunehmen.

Das Ergebnis all' dieser Thatsachen und Betrachtungen ist die dringende Mahnung an die Eltern aller für Musik beanlagten Kinder, daß sie sehr ernsthaft überlegen, bevor sie den Knaben oder das Mädchen dem Musikerberufe widmen; daß sie darüber klar seien, wie heutzutage nur ein *sehr* großes Talent auf wirkliche Erfolge und erhebliche Einnahmen rechnen darf, und daß Jahre großer Mühe, gründlichen Studiums, und bedeutende Ausgaben notwendig sind, um ein solches Ziel zu erreichen; daß nur der gründlichste, ernsthafte, zuerst von allem Äußerlichen absehende Unterricht als Vorbereitung für eine wahrhaft künstlerische, ersprießliche Laufbahn angesehen werden darf; daß also nur die bewährtesten Musikanstalten oder Lehrer zu wählen sind, die bei voller Erkenntnis der Notwendigkeit ausgebildetster Technik die künstlerische Bildung als erste Bedingung betrachten; und daß endlich selbst bei günstigeren Erfolgen ein nicht ganz ausgezeichneter oder vom Glücke sehr begünstigter Künstler sehr viele Kämpfe zu bestehen, viele Enttäuschungen zu erwarten hat, bevor er endlich eine ehrenhafte, nicht eine glänzende Stellung erreicht, die ihm allenfalls bei vieler Arbeit eine für eine anständige Hausführung genügende Einnahme bringt.

Konzert-Influenza und Shoddy-Musiker.

Seit mehreren Jahren bewegt sich das Leben auf den meisten Gebieten in Widersprüchen, in grellsten Gegensätzen; warum soll die Musik allein verschont bleiben? Was in der Kunst vorgeht, ist ja eine Wiederspiegelung der Zeitideen, der höheren und niederen, die der Dichter, Musiker, Maler durch sein Werk verklärt, erhöht, oder herabwürdigt, erniedrigt.

Nur durch die in allen Regionen herrschenden extremen Gegensätze einerseits, durch die Überproduktion andererseits, läßt sich die fast unbegreifliche Erscheinung einigermaßen erklären: daß, obwohl immer mehr und mehr neue bedeutende Künstler hervortreten, doch noch immer mehr elendes Musik-Shoddy sich im Konzertsaale breit macht, daß, obwohl die Konzerte immer weniger Erträgnis und mit seltenen Ausnahmen nur Defizit bringen, doch die Zahl der Konzerte stetig zunimmt. Man könnte sagen, es geht mit den Konzerten

wie mit den Staatsschulden; je mehr darüber geklagt wird, um desto mehr werden gemacht.

Vor dreißig Jahren wurden in Berlin während eines ganzen Jahres gerade so viel Konzerte — die der Königl. Kapelle und die Oratorien der Singakademie und des Sternschen Vereins mitgerechnet — gegeben, als jetzt in sechs Wochen: 75—80. Ich berechne nach genauer „statistischer" Prüfung. Vor dreißig Jahren begann Hans von Bülow seine ruhmvolle Laufbahn als Pianist und Dirigent, Rubinstein weilte noch in Petersburg, Tausig war noch nicht erschienen, d'Albert kam aus der Wiege; Joachim lebte in Hannover, Sarasate war in Deutschland ganz unbekannt. Sänger- und Sängerinnen-Konzerte gab es gar nicht. Nun könnte man doch folgerichtig annehmen, daß zu der Zeit, als die vielen großen und berühmten Künstler noch nicht erschienen waren oder noch nicht in vollem Glanze strahlten, die kleineren Musikleute, die Mittelmäßigkeiten, viel mehr in der Öffentlichkeit wirkten, weil sie ja mehr Geltung hatten, weil sie noch nicht durch Größen verdunkelt wurden? Aber es geht der Logik im Konzertsaale wie in anderen Sälen. Gerade in der eben beschriebenen Zeit, als selbst Mittelmäßigkeiten noch zu den Besseren gerechnet werden konnten, haben niemals ganz unbedeutende, ganz mittelmäßige Musikmacher, wie deren heute in unzähligen Konzert-Ankündigungen paradieren, sich in die Öffentlichkeit gewagt: sie würden vom Publikum ausgelacht, von der Kritik vernichtet worden sein und hätten niemals irgend welche Sellung als Lehrer erlangen können. Heute ist das anders. Selbst solche Shoddy-Musikmacher, die bei den Kennern ironisches Lachen erregten und von der gesamten Presse bei verschiedenen Gelegenheiten als ganz Unfähige bezeichnet worden waren, geben ganz unverfroren weiter Konzerte, werden Direktoren oder Lehrer in gewissen Musik-

„Konservatorien", den modernsten Shoddy-Schülerfabriken. Welche Generation von Musikern durch solche Leute herangebildet wird, mag der Leser selbst ermessen.

Ein Rückblick auf die Entwickelung solcher Zustände läßt manches kulturhistorisch Anregende finden. Vor dreißig Jahren mußten Künstler, die in großen Städten Konzerte gaben und nicht sehr großen Ruf mitbrachten, erst in Beziehung zu den örtlichen gesellschaftlichen und künstlerischen Verhältnissen treten, bevor sie auf Erfolg in der Öffentlichkeit sicher rechnen durften. Sie mußten an einflußreiche und musikliebende Familien empfohlen sein, die ihnen dann weitere Kreise öffneten, mußten bei den bedeutenderen Künstlern Umgang und Anerkennung suchen. Diese Vorbereitungen nahmen nicht blos einige Zeit in Anspruch, sie waren auch unzertrennlich mit bedeutenden Leistungen verbunden. Welcher Nichtskönner durfte es wagen, den eben angedeuteten Weg zu betreten, oder ihn durch Marktschreierei ersetzen zu wollen? Dann war auch selbst das Anordnen eines Konzerts mit Weitläufigkeiten verbunden, die Saalmiete, die Ankündigungen in den Zeitungen, alle die unerläßlichen Kleinigkeiten, deren genaue Beachtung ein solches Unternehmen verlangte, beanspruchten viel mehr Zeit und Mühe als jetzt. Selbst die gefälligste Musikalienhandlung, die den Künstler aller persönlichen Besorgung dieser Notwendigkeiten überhob, gebot damals noch nicht über die vielen leichten Verkehrsmittel, welche die Konkurrenz seither geschaffen hat. Konzertdirektionen, Agenturen, Annoncenbüreaus gab es nicht. Dann mußte auch für künstlerische Mitwirkung gesorgt werden; die Konzerte, in denen der Künstler allein auftrat, waren noch nicht Mode, und es existierte auch noch nicht die Legion männlicher und weiblicher Musikmacher, die alle Agenturen belagern, um nur in irgend einem Konzerte mitwirken,

in die Öffentlichkeit treten zu können. Der Weg zum Ruhme war damals ein langsamerer, man fuhr mit Dampf nur auf der Eisen- nicht auf der Kunstlaufbahn; die Hetzjagd nach dem Erfolge, das gegenseitige Sichüberbieten in verblüffenden äußerlichen Wirkungen war noch nicht im Schwange; dagegen konnte der Künstler, der Ruf erlangt hatte, mit Sicherheit lange Dauer des mühsam Erworbenen erhoffen, er hatte nicht zu besorgen, daß die Aufmersamkeit des Publikums durch immerwährenden Wechsel der Erscheinungen von ihm abgelenkt ward.

Das ist nun alles anders geworden. Die berühmten Künstler bedürfen keiner Empfehlungen, die Lobpreisungen der Zeitungen ersetzen dieselben vollständig, und die Agenten sorgen schon dafür, daß der Ruhm überall verkündet werde; diese Künstler haben auch keine Zeit, viel gesellschaftliche Rücksichten zu nehmen, denn sie eilen von Ort zu Ort, um Konzerte zu geben, ihren Ruhm und ihre Einnahmen zu mehren, und während der Monate, in denen die Musik die Öffentlichkeit beherrscht, leben manche Künstler fast nur in der Eisenbahn und im Konzertsaale; wenn sie irgendwo einen Aufenthalt von einigen Tagen nehmen, so ist es mehr um Ruhe zu gewinnen, als um Gesellschaften zu besuchen. Und was nun die minderwertigen, die unbedeutenden betrifft, die hüten sich vor dem Auftreten in der Öffentlichkeit ihr geringes Können in gesellschaftlichen Kreisen zu zeigen. Wie werden nun jetzt Konzerte gegeben?

Lange vor dem Beginne der Musikzeit, schon in den ersten Sommermonaten müssen die Vorbereitungen getroffen, vor allem ein Saal gemietet werden; denn bei der jetzigen Hetzjagd nach der Öffentlichkeit ist die Nachfrage eine so starke, daß die Säle mit Anfang des Winters bis weit in den April vorausbestellt sind. Auch gebrauchen die

Konzertagenten, die ansässigen wie die auswärtigen, die Vorsicht, daß sie schon mit Ende einer Saison für die nächste die Säle „belegen", um dann für bedeutendere Künstler, deren Konzertanordnungen ihnen übertragen sind, die günstigsten Tage zu wählen. Man kann also ohne diese Agenten kein Konzert mehr geben. Diejenigen Künstler, welche die Gunst des Publikums genießen, haben sich um nichts zu kümmern, sind ihres Erfolges und ihrer Einnahmen sicher, obwohl diese letzteren bei den jetzigen schlechten Konzertverhältnissen mit seltensten Ausnahmen nicht mehr auf der glänzenden Höhe früherer Jahre stehen. Mit den berühmten fremden Künstlern habe ich mich also in diesem Artikel nicht weiter zu beschäftigen, von ihnen war schon die Rede bei den Betrachtungen über die Konzert-Agenten. Auch die tüchtigen einheimischen Künstler, denen die gesellschaftlichen Beziehungen die Sicherheit eines gut besuchten Konzertes gewähren, kommen hier nicht in Betracht; diese Gattung Konzerte waren immer dieselben und werden es bleiben. Wie aber müssen die noch unberühmten Bedeutenderen, die zu Ruf kommen wollen, zu Werke gehen? Und nun gar die Unbedeutenden, die da glauben, daß, wenn nur ihr Name auf der Ankündigungsseite einer Berliner Zeitung gelesen wird, die Provinz sie schon für sehr bedeutend hält?

Vor allem müssen sie eine Summe Geldes in die Hand nehmen, um ihr Konzert zu bezahlen; je nach der Ausdehnung ihres Programmes oder dem Bestande ihrer Kasse mag diese Summe größer oder kleiner berechnet werden. Gestattet ihre Kasse den Luxus eines ganz vornehmen Konzertdefizits, dann nehmen sie die Singakademie und das Philharmonische Orchester und genießen das Vergnügen, im günstigen Falle — d. h. wenn für einige hundert Mark Billets verkauft werden — 1000—1200 Mark aus ihrer Tasche zu zahlen. Im Gegen-

falle, wenn ihre Mittel solchen Luxus nicht erlauben, verzichten sie auf das Orchester, nehmen auch einen kleineren, weniger kostspieligen Saal und haben daher nur einen geringeren Verlust zu erleiden. Das zahlende Publikum erweist sich fast immer ganz teilnahmslos; die Überzahl der Konzerte sowie die schlechten Verhältnisse haben bei den Musikfreunden Ermüdung und Unlust herbeigeführt; sie beschränken ihren Konzertbesuch auf eine gewisse vorausbestimmte Zahl, über die sie nur in ganz besonderen Fällen hinausgehen. Ja selbst die Leute, denen Freibillets zugesandt werden, zeigen sich nicht immer geneigt, der Einladung zu folgen, und viele Konzerte neuer unbekannter oder bekannter unbedeutender Musiker, ja sogar mancher tüchtiger Künstler bleiben leer, weil eben die Unlust auch die nicht zahlenden Musikfreunde fern hält. So steht es jetzt mit den geldlichen Resultaten der Konzerte.

Und wie gestaltet sich das künstlerische? Hat ein Konzertgeber oder eine Konzertgeberin bei dem ersten Auftreten wirklich Bedeutendes geleistet, so kann ein zweites und drittes nicht etwa vollen Ersatz der Unkosten oder Gewinn erzielen — das geschieht nur in den seltensten Fällen, wenn ganz hochbedeutende Künstler erscheinen — aber doch den gewonnenen Ruf befestigen, erhöhen und verbreiten. Dann erwacht das Interesse der Musikwelt in den verschiedenen Teilen Deutschlands, dann trachten die Agenten überall für die neu aufgetauchte Berühmtheit zu wirken, dann bringen sie es dahin, daß deren Konzerte in den Provinzen erfreuliche Einnahmen erzielen und die musikalischen Vereine in den bedeutenderen Städten den Künstler oder die Künstlerin zur Mitwirkung für angemessenes Honorar berufen. In dieser Weise übt ein künstlerischer Erfolg aus der deutschen Reichshauptstadt seine Wirkung in die Ferne. Aber wie sehr wenige der-

ist ihre Zahl gegenüber der von mittelmäßigen oder Mißerfolgen?

Die Hälfte der Konzertgeber, die in den verflossenen Jahren in Berlin aufgetreten sind, gehörte zur Gattung des Musik-Shoddy mit etwas mehr oder weniger äußerlicher Herrichtung (Appretur), der gegenüber die Kritik sich immer mit denselben nachsichtigen Wendungen behilft; dann kamen einige mit Doktor- und anderen Titeln appretierte Herren, die in ihrer Provinz als großes Licht galten, das nun in der Hauptstadt leuchten sollte, und bei deren Beurteilung die Kritik mehr vom gelehrten Wissen, als vom leistungsfähigen Können sprach; endlich waren auch noch einige zum absolutesten Shoddy zu zählen, die selbst des nachsichtigen Beurteilers Geduld zum Reißen brachten. Und unter diesen befanden sich solche, die mit einem einmaligen Mißerfolge sich nicht begnügten, sondern noch einmal hervortraten, um wieder von Publikum und Kritik verurteilt zu werden. Es muß also eine Konzert-Influenza herrschen, die den einmal Behafteten immer wieder befällt!

Es ist wahrhaft ergötzlich, die Gründe zu vernehmen und zu prüfen, welche auf den verschiedenen Seiten für das Entstehen dieser Epidemie angegeben werden, über den Bazillus, der die Krankheit hervorbringen soll. Viele Musiker und Kritiker sagen: „Nur die Konzertagenten sind schuld; sie muntern eine Menge Leute auf, Konzerte zu geben, damit sie ihre Prozente und sonstigen Nebenverdienste in die Tasche stecken; in solcher Weise kommt eine Masse Musikschund aus allen Gegenden, Leute, die es niemals wagten, hier aufzutreten, wenn es ihnen nicht durch die Agenten so leicht gemacht würde, und wenn diese ihnen nicht ganz falsche Hoffnungen erweckt hätten." Die Agenten sagen dagegen: „Die vielen Konservatorien schicken alljährlich eine Masse Schüler aus, die alle öffentlich gehört sein wollen; wir thun nichts, als die

Bestellungen ausführen, eine Kunstzensur können wir uns nicht anmaßen. Jeder, dem eingeredet wird, er spiele gut Klavier oder Geige, oder singe schön, auch derjenige, dem es gar nicht gesagt wird, und der es sich einbildet, setzt sein ganzes Streben darein, vor die Öffentlichkeit zu treten; wenn die Leute durchaus ihr Geld verspielen oder versingen wollen, so ist es nicht unsere Aufgabe, sie daran zu verhindern. An der Kritik wäre es, diesem Treiben entgegenzutreten." Welche Partei hat Recht? Beide! Der Aufsatz über die Konzertagenten gab den Beweis, daß sie eben ein Produkt der Zeitverhältnisse sind; so ist auch hier festzustellen, daß nicht ihnen allein die ganze Schuld an der Konzert-Influenza aufgebürdet werden darf, daß thatsächlich eine unbezähmbare Begierde nach der Öffentlichkeit vorherrscht, von der besonders das schöne Geschlecht ergriffen ist. Ich kenne Fälle, in denen der Lehrer Schülerinnen auf das dringendste vom Konzertgeben abgeraten, ihnen dargelegt hat, daß sie als gute Musikerinnen durch Unterrichterteilen eine angenehme Stellung gewinnen könnten, daß ihnen ein guter Erfolg im Konzertsaal nicht in Aussicht gestellt werden könne, und ein nicht günstiger viel mehr schade, als ein sehr guter nützen dürfte. Aber die Warnung war vergeblich, das Konzert mußte durchaus gegeben werden, der Mißerfolg blieb nicht aus — und ward nicht einmal als heilsame Lehre angesehen! Es geht manchen dieser Damen wie den Mücken, die um eine Lampe summen; wenn sie auch verjagt werden, sie kehren immer wieder, bis sie sich ganz und gar versengen.

Ich fände nun allenfalls begreiflich, daß eine junge Dame, die Schauspielerin werden will, durch kein Abraten umgestimmt, durch keinen Mißerfolg abgeschreckt, von thörichten Hoffnungen geheilt werden kann. Das Theaterleben, und was

so drum und dran hängt, die halb poetische Ungebundenheit, der Umgang mit den verschiedenartigsten Menschen, auch die Gelegenheit, so oft den Anzug zu wechseln, die äußere Erscheinung zu verändern, übt ja auf junge Gemüter einen Reiz, eine Anziehungskraft, daß vernünftige Vorstellungen dagegen wirkungslos bleiben; das „Lampenfieber" bedeutet im Sprachgebrauche Furcht, und doch sehnen sich so viele junge Mädchen selbst aus guten Familien nach diesem Fieber! Was aber in aller Welt mag manche bewegen, durchaus das nüchterne Brettergerüst eines Konzertsaales aufzusuchen, und selbst nach ungünstigem Erfolge dahin zurückzukehren?!! Dieses psychologische Rätsel ist nicht durch die Liebe zur Musik allein zu erklären, auch nicht durch die Eitelkeit, es müssen eben ganz eigentümliche, zeitliche, geistige Miasmen wirken.

Sei dem nun wie immer, eins steht fest: Das jetzige Konzerttreiben führt zum Ruine des wahren Musiklebens. Die ganz großen Künstler werden immer Anerkennung, Erfolge und bedeutende Einnahmen gewinnen. Aber viele nicht ganz bedeutende, tüchtige und ehrenhafte Musiker bleiben unbeachtet, wenn sie nicht über große Geldmittel gebieten, um die Konzerte zu bezahlen, durch welche sie sich bekannt machen wollen. Ja, selbst wenn ihre Verhältnisse diesen Luxus gestatten, werden sie nur sehr selten das angestrebte Ziel erreichen und müssen vom Glücke begünstigt oder von irgend einem sehr geschickten Agenten besonders gut bedient werden; denn das große Publikum ist jetzt abgestumpft, gleichgültig, sogar mißtrauisch. Selbstdenken, künstlerisch erwägen und urteilen, ist vielen auch sich musikalisch gebildet dünkenden Leuten nicht bequem, sie wollen verblüfft, gepackt, mit- (nicht hin-) gerissen sein. Für die Künstler, deren Individualität sie anweist, eine andere, edlere Richtung einzuschlagen, ist die

Konzert-Influenza die gefährlichste Gegnerin. Kann die Kritik diese schlechten Zustände beseitigen, besseren den Weg bahnen? Ich glaube: ja! Unmittelbare Wirkung zu erzielen wird ihr freilich nicht gelingen, denn schlechte Zustände besitzen eine viel größere Widerstandskraft als gute, weil sich bei ihnen viele Leute recht wohl befinden; dagegen vermag die Kritik dem besser empfindenden Publikum, dessen einzelne Teile jetzt in verschiedenen Gruppen zerstreut leben, einen geistigen Einigungspunkt zu bieten, um den sich allmählich eine Schar wahrer Musikfreunde sammeln und wenn der richtige Zeitpunkt kommt, als geschlossene Phalanx gegen die Mißbräuche entscheidend auftreten würde. Soll aber die Kritik dieses Ziel erreichen, so müssen ihre Vertreter eine Umwandlung in der Art der Berichterstattung anstreben, die ohne starke Kämpfe mit manchen Zeitungsverlegern und mit dem großen Publikum nicht durchzuführen sein dürfte.

Die Frauen-Emanzipation auf dem Klaviere. Musik-Amazonen.

Die Frage, ob Frauen alle jene Thätigkeiten, die früher als den Männern allein zukommend betrachtet wurden, nunmehr mit gleichem Rechte und gleicher Vollkommenheit ausüben können, ist in manchen Einzelheiten noch nicht ganz entschieden; letztere in Betracht zu ziehen, liegt dem Zwecke dieses Aufsatzes fern. Auf einem Felde, dem des Klavierspielens, ist sie vollständig bejaht; vielleicht nirgends tritt die Frauen-Emanzipation mit so großer rein männlicher Entschiedenheit hervor; nirgends findet man weniger Weiblichkeit als bei den allermeisten weiblichen Klavierspielern.

Von dem Mädchen oder der jungen Frau, die an das Konzertinstrument tritt, kann derjenige, der nicht ganz zur verkehrten Welt gehört, einige Merkmale weiblichen Wesens fordern: Anmut, Zartheit, freundlichen Ausdruck der Empfindungen, liebevolles Anschmiegen an die Komposition, mehr Folgsamkeit für die Vorschriften des Komponisten als selbständige

Auffassung. Aber gerade das Verkehrte ist das Vorherrschende: große Kraft, kolossale Geläufigkeit und Ausdauer sind die Eigenschaften, welche alle heutigen berühmten Pianistinnen, eine einzige ausgenommen, zur Schau tragen; und was die „Pietät" für die großen Komponisten betrifft, so hat gerade die jetzt berühmteste, die nach dem Kauderwelsch der Konzertagenten am meisten „zieht" — alle Namen werden später genannt werden — in der Nichtbeachtung des Charakters der Tonwerke ebenso Kolossales geleistet wie in der Technik.

Es ist bemerkenswert, daß gerade zur Zeit, als die edelsten Begründer des modernen Virtuosentums, Liszt und Thalberg, in vollem Glanze wirkten, auch die zwei Pianistinnen ihre Blüte entfalteten, die noch große Virtuosität mit echt weiblich-musikalischem Wesen vereinigten, die edle große, unerreicht gebliebene Klara Schumann, und die nicht so hoch stehende, doch immerhin als ganz vortreffliche und vornehme Musikerin zu bezeichnende Wilhelmine Clauß-Szarvady.

Wer Klara Schumann nicht als Mädchen, als Klara Wieck gehört (seither sind freilich über 50 Jahre verflossen), der hat absolut keine Ahnung von dem Zauber, den holdselige, mit großer Künstlerschaft gepaarte Weiblichkeit erzeugt. Im Hinblick auf den Zweck dieses Aufsatzes muß ich von biographischen Einzelheiten absehen; nur zwei Urteile aus Wien über Klara Wieck sollen hier zitiert werden, denen wohl kein Leser, welcher Richtung er angehöre, die volle Gültigkeit bestreiten wird: von Liszt und Grillparzer. Der Großmeister alles Klavierspiels schreibt*): „Ihr Talent hat mich entzückt; ein tiefes, wahres Gefühl, eine beständige, innere Erhebung." Und Grillparzer, Österreichs gefeiertster Dichter,

*) Gesammelte Schriften. Zweiter Band. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

richtete nach ihrem Vortrage von Beethovens F-moll Sonate die Verse an sie:

Ein Wundermann, der Welt, des Lebens satt,
Schloß seinen Zauber grollend ein
In festverwahrten, diamantnen Schrein
Und warf den Schlüssel in das Meer und starb.
Die Menschlein mühen sich geschäftig ab;
Umsonst! kein Sperrzeug löst das harte Schloß,
Und seine Zauber schlafen wie ihr Meister.
Ein Schäferkind, am Strand des Meeres spielend,
Sieht zu der heftig unberuf'nen Jagd.
Sinnvoll, gedankenlos, wie Mädchen sind,
Senkt sie die Finger in die weiße Flut
Und faßt, und hebt, und hat's! — Es ist der Schlüssel!
Auf springt sie, auf mit höhern Herzensschlägen,
Der Schrein blickt wie aus Augen ihr entgegen,
Der Schlüssel paßt, der Deckel fliegt, die Geister
Steigen auf und senken u. s. w.

Diese beiden Urteile sind nicht allein herrlich schön und charakteristisch, sondern auch überhaupt die einzigen ihrer Art, nie mehr ist Ähnliches von einer Pianistin gesagt worden.

Klara Schumann ist unerreicht geblieben. Einen zwar nicht gleichen aus wahrhafter Begeisterung entstandenen, doch als ehrenhaft anzuerkennenden Erfolg hat Wilhelmine Clauß-Szarvady in den fünfziger Jahren errungen.

Sie war sehr gut musikalisch gebildet, besaß sehr schönen Vortrag, und ihr Äußeres zeigte eine gewisse mädchenhafte Empfindsamkeit, die auch das Interesse der Damenwelt erregte. In Paris lernte sie auch ein wenig die richtige Manier, die Gunst der Kritiker zu erwerben; ein sehr einflußreicher Reporter in London, der ihr anfangs nicht sehr geneigt war, weil er eine andere Pianistin protegierte, konnte dennoch, als er Fräulein Clauß zu Tische führte, den Thränen der jungen

Künstlerin nicht widerstehen und versprach ihr bessere Kritiken; er hielt sein Wort.

Nachdem sie abwechselnd in London und Paris mit vielem verdienten Erfolge konzertiert hatte, verheiratete sie sich mit Herrn Szarvady, einem in Paris ansässigen Ungarn, einem Korrespondenten deutscher Zeitungen und Freunde des Prinzen Plonplon. Er ist vor einigen Jahren gestorben, sie lebt noch heute in der Seinestadt.

Die Glanzzeit von Klara Schumann fällt in die Zeit der vierziger bis in die Mitte der sechziger Jahre: die der Wilhelmine Clauß-Szarvady dürfte noch bis in die siebziger zu zählen sein. Aber es kam ein neues Pianistinnen-Geschlecht, das von den Mädchen Klara Wieck und Wilhelmine Clauß nichts wußte, die Frauen Schumann und Szarvady zur veralteten Schule zählte und eine ganz andere Art von Ruhm anstrebte, als den einer vortrefflichen Musikerin und ausgezeichneten Virtuosin; das vor allem glänzen, imponieren, die Masse beherrschen wollte und das Musikalische, Künstlerische als Nebengabe betrachtete, die man allenfalls gelegentlich zeigen muß, mit der aber weder viel Ruhm noch viel Geld zu verdienen ist. Zuerst erschien die Russin Annette Essipoff auf dem musikalischen Schauplatze, eine sehr interessante, sehr brillante, fast genial zu nennende Pianistin mit sehr schönem Anschlage, feurigem Vortrage und ausgezeichneter Technik, der auch rhythmische Festigkeit nachzurühmen ist. Sie spielte die schweren Stücke von Chopin und St. Saëns prachtvoll, elegante romantische Kleinigkeiten gelangen ihr ebenfalls sehr gut, ernstere, tieferes wahrhaftes Empfinden verlangende Musik lag ihr fern. Nach ihr kam Sophie Menter (geb. 1846), die Tochter eines vortrefflichen Cellisten und Musikers, Schülerin Bülows und Liszts; sie übertraf die vorher Genannte bedeutend an Kraft und Ausdauer, also in musikalischem Ama-

zonentum, aber ihre Wiedergabe klassischer Musik war noch schwächer als die der Russin. Im Beginne ihrer Laufbahn erweckte sie die besten Hoffnungen, daß sie sich zur vortrefflichen Musikerin ausbilden würde, aber nach den glänzenden Erfolgen, die sie als Virtuosin erreichte, mochte sie es in jeder Hinsicht vorteilhafter gefunden haben, auf dem sicheren Wege weiter zu wandeln, als auf dem schwereren der wahren Kunst, der erst nach langem mühsamen Streben zu einem sehr ehrenhaften Ziele, aber nicht mehr zu großen Einnahmen führt. Solche sind ihr reichlich zugefallen; sie ist aus Rußland ruhm- und diamantenreich zurückgekehrt.

Jahre waren vergangen seit dem ersten Aufglänzen der Essipoff und Menter, keine Pianistin vermochte neben diesen beiden dauernden Anteil des Publikums zu erregen. Da kam vor etwa vier Jahren ein deutsch-französisches Mädchen aus Paris, Klothilde Kleeberg; die Freunde weiblicher Kunst waren entzückt und hegten beste Hoffnung; endlich war wieder eine Klavierspielerin erschienen, deren Vorträge die Vorzüge des schwächeren aber schöneren Geschlechts erkennen ließ! Sie spielte keine Stücke, deren Schwerpunkt in der physischen Kraft und Ausdauer liegt, sondern solche, die vor allem musikalische Bildung und Empfindung verlangen, und die meisten dieser Stücke gab sie vollendet wieder. Sie stand nicht ganz auf der Höhe der Klara Wieck, sie spielte auch manches mehr mit graziöser Koketterie als tiefer Empfindung; aber liegt nicht in anmutigem Gefallenwollen mehr Weiblichkeit als im Herumfahren auf dem Klavier? Schumanns Konzert, Phantasiestücke und Kinderscenen hat keine Pianistin vor und nach ihr edler und reizvoller vorgetragen. Sie ward vom musikalischen Publikum mit Entzücken, von der übergroßen Mehrzahl der Berichterstatter mit großem Lobe empfangen; es schien eine Zeit lang, als ob das schön Weibliche in der

Kunst wieder zur Geltung gelangen sollte. Aber der Schein dauerte leider nicht lange; der mild-schöne Glanz dieses lieblichen Gestirns ward verdunkelt durch das elektrische Leuchten einer neuen Erscheinung, welche die Bedürfnisse und Anforderungen der großen Menge in viel höherem Grade erfüllte, alles verblüffte und unterjochte und nur den höchsten Effekt anstrebte und erreichte: Therese Carreño!

Wie soll ich den Eindruck beschreiben, den diese Pianistin in mir erzeugte, in welchen Worten das künstlerische Urteil über sie aussprechen? Ich will dem Leser eine kleine Geschichte erzählen. Kurz vor dem ersten Auftreten der Carreño war ich — einer alten Vorliebe für schöne Pferde und elegante Reiterkunst folgend — in den Zirkus Schumann gegangen. Unter den vielen Produktionen war eine, die mich in höchstem Grade aufregte und mir unvergeßlich geblieben ist: Auf ungesatteltem Pferde sprengte eine Reiterin herein, eher häßlich als schön zu nennen, mit losem Haar und wildem Ausdruck in den Zügen und in leichtem Trikotanzuge, wenn ich nicht sehr irre, als Indianerin gekleidet. Sie saß nicht auf dem Pferde, sondern sie hing mit einem Fuße an demselben, der Körper schwebte fast horizontal in der Luft. Nachdem sie einigemale durch den Zirkus gerast war, wobei sie den Leib auf- und niederschwang, daß man immer glaubte, sie müsse stürzen, wurden Bretter hereingebracht und als Barrieren vorgehalten. Über diese ließ sie ihr Pferd im schnellsten Galopp springen, während sie in der oben beschriebenen Haltung des Körpers verblieb; bei der geringsten falschen Bewegung des Pferdes, oder wenn sie ihre Haltung um einen halben Zoll veränderte, mußte ihr Kopf durch die Gewalt der Bewegung am Boden zerschellen; aber sie führte dieses Wagnis mit einer Sicherheit, mit einer Ruhe aus, daß sich das Grausen, mit dem ich anfangs

zusah, zuletzt in eine Art von Vergnügen verwandelte! Daß diese Reiterin niemals kunstgerecht zu Pferde sitzen, daß sie niemals ein ästhetisches Wohlgefallen erzeugen könnte, wie die einst berühmteste und um ihres Charakters willen höchstgeachtete Reiterin des Renzschen Zirkus, die durch einen Sturz vom Pferde elend zu Grunde gegangen ist — der Name ist mir leider entfallen —, war mir nicht einen Augenblick zweifelhaft; daß sie aber in ihrer Art Unvergleichliches leistete und als ein Unikum dastand, mußte ich im vollsten Maße zugestehen. Und ist nicht schon der Umstand, daß alles, was ich hier erzähle, mir nach Jahren noch so lebhaft vor das Gedächtnis tritt, während mir nichts anderes von jenem Abende erinnerlich blieb, ein Beweis von der Merkwürdigkeit dieser Erscheinung? Mit ihr möchte ich Thereſe Carreño vergleichen; was diese musikalisch geboten hat, ist mir entschieden nicht mehr erinnerlich; nur das E-moll-Konzert von Chopin schwebt noch in meinem Gedächtnis als eine vollkommene Verzerrung. Daß sie aber in allem, was sie spielte, selbst in der eben angeführten Verzerrung, eine ganz merkwürdige Virtuosität, eine fast dämonische Kraft und Ausdauer entfaltete, und daß sie dabei, im Gegensatze zu allen brillanten Virtuosinnen, mit großer Ruhe am Klavier sitzt und durch ihr klassisches Profil den angenehmsten Eindruck erzielte, daß sie also eine Individualität, ein Unikum ist, kann auch der nicht leugnen, dem ihr Musikmachen nicht gefällt. Und daß sie jetzt die Pianistin ist, die am meisten „zieht", habe ich schon früher bemerkt.

In neuester Zeit hat Frau Bloomfield-Zeisler aus Amerika verdiente, sehr günstige Aufnahme in Berlin gefunden; sie erinnerte vielfach an die Essipoff; ob es ihr gelingen wird, die Carreño „aus dem Sattel" zu heben? Ich bezweifle es, obwohl ich sie viel lieber höre.

Man fragt sich nun: wohin? wohin soll diese Hetzjagd der Virtuosinnen führen, welche Kunststücke werden sie noch entwickeln müssen, um zu „ziehen"? Die Antwort auf diese Frage ist schwierig, fast unmöglich. Die jetzige allgemeine Zersetzung und Verhetzung erlaubt nirgends an eine organische Entwickelung zu denken, warum also im Klavierspiel der Damen? Nur eines mag hier festgestellt werden: daß die Lehrer, welche heute talentvolle Mädchen zu Virtuosinnen heranbilden, eine sehr große Verantwortlichkeit übernehmen; sie müssen mit Treibhaus-Hitze arbeiten, um rasche Entwickelung zu erzielen, die jungen Gehirne mit schwersten Kompositionen beladen, um das große Publikum zu verblüffen, und müssen in dem jungen Gemüte Hoffnungen glänzender Zukunft erwecken, die meistens unerfüllt bleiben, statt daß sie ihnen die endlosen Schwierigkeiten der musikalischen Laufbahn klar legen und sie vor Selbsttäuschung zu bewahren suchen! So tragen sie Mitschuld an dem Musikerproletariat, das immer mehr und mehr sich entwickelt, an der Frauen-Emanzipation nach der falschesten Richtung, an der weiblichen Klavier-Agonistik.

Daß diese Warnung jetzt nichts hilft, will ich jetzt gleich bemerken; doch darf sie deshalb nicht unausgesprochen bleiben!

Kulturgeschichte des Klavierspiels.

I.

Das Klavier als Kulturhebel. Der Künstler und die Zeitideen.

Die Musikgeschichte der letzten fünfzig Jahre zeigt unwiderleglich, wie das Klavier alle Instrumente, mit Ausnahme der Geige, aus dem Konzertsaale und den Gesellschaftskreisen verdrängte und jetzt die unbedingte Oberherrschaft ausübt. Noch im Anfange dieses Jahrhunderts wurden Guitarre und Flöte in vielen Familien fleißig geübt; bis in die Mitte der vierziger Jahre gaben Virtuosen auf der Flöte, Klarinette, dem Waldhorn erfolgreiche Konzerte — selbst geschickte Fagottbläser erfreuten sich günstiger Aufnahme, alle diese sind verschwunden. Die Festschrift zur 100jährigen Feier der Gewandhauskonzerte (1881) und der Einweihung des neuen Gewandhauses enthält ein Verzeichnis der Künstler, die in den Konzerten mitgewirkt haben. Es haben 42 Flötisten-, 24 Hoboisten-, 39 Klarinettisten-, 22 Fagottisten-, 6 Posaunisten-, 6 Trompetervorträge stattgefunden; in früheren

Jahren waren auch 4 Guitarrevirtuosen hervorgetreten. Die Klaviervorträge füllen allerdings $6^1/_2$ Spalten. Der Konzertsaal gehört jetzt den Klavierspielern, Geigern, Sängern; nur sehr selten wagt ein Cellist den Versuch eines eigenen Konzertes, er tritt meistens nur als Mitwirkender hervor. Die Konzertankündigungen in den Zeitungen, die Programme der Vereine geben einen fast statistischen Beweis für das Zahlenverhältnis, daß auf einen Geiger beiläufig zwanzig, auf einen Sänger dreißig Klavierspieler zu rechnen sind. Wenn der „Himmel voll Geigen hängt," die Erde erdröhnt vom Klavierspiele! In Wort und Schrift, in Versen und Prosa wird gegen das Klavierspiel geeifert — und es gewinnt täglich größere Verbreitung! Ungeachtet aller Warnungen, welche selbst von gewissenhaften Klavierlehrern ausgesprochen werden, vermehrt sich die Zahl der Berufsmusiker auf dem Klavier täglich, und die Prophezeihungen eines Klavierproletariats, gegen das keine staatliche Versicherung schützt, sie verhallen unbeachtet!

Eine derartige, täglich stärker hervortretende Erscheinung ist durch oberflächliche Redensarten wie Modethorheit, Denkfaulheit und dergleichen nicht zu erklären, man muß den Gründen tiefer nachforschen. Dann gelangt man bald zu der Entdeckung, daß dieses viel geschmähte Instrument dennoch zu den Hebeln der Kultur gehört, daß es am meisten beiträgt zur Verbreitung deutscher Musik in alle Weltteile. Das Klavier allein vermittelt die Kenntnis der Meisterwerke unserer großen Instrumentalkomponisten in vielen Orten; die zwei- und vierhändigen Übertragungen dringen überall hin, wo keine Orchester bestehen, die Beethovens, Mozarts, Haydns Schöpfungen ausführen; auch das Studium der Opern, die Ausführung des Liedes wäre ohne das Klavier nicht möglich. Mit der Entwickelung der Tonkunst ging die Vervollkommnung

des Klavierbaues Hand in Hand. Es ist eine merkwürdige Erscheinung, daß trotz des so großartigen Aufschwunges, den die Virtuosität auf der Geige in diesem Jahrhundert genommen, trotz Paganini, Spohr, Ernst, Joachim, Wilhelmy, Sarasate — wir nennen die Namen nach der Reihenfolge ihres Hervortretens in die Öffentlichkeit — die Kunst des Geigenbaues keine Fortschritte aufweist, und die genannten Künstler Instrumente alter Meister benutzen, Guarneri, Stradivari (Amati); wogegen am Klavier immer neue Verbesserungen in Anschlag, Tonfülle und Stärke hervortreten. Die heutigen großen Flügel von Bechstein in Berlin und Bösendorfer in Wien wie verschieden sind sie von denen, die vor 30 Jahren den ersten Ruhm ihrer Erbauer verkündeten!

Das Klavier ist auch insofern das allumfassendste (universelle) Instrument, als es sämtliche Tonhöhen und -tiefen, daher die ganze Harmonie- und Akkordebildung und die meisten orchestralen Klangwirkungen wiedergibt. Der Orgelklang ist viel eintöniger, geschwinden Bewegungen nicht günstig, auch kann die Orgel nie ein eigentliches Hausinstrument werden; das Klavier bietet also dem schaffenden Künstler den weitesten Raum für den Gedankenflug, er kann auch ein größeres Werk, Quartett, Symphonie, Oper nur auf dem Klavier einigermaßen zur tonlichen Anschauung bringen. In dieser Eigenschaft des Instrumentes liegt auch die Erklärung dafür, daß alle großen deutschen Komponisten — mit Ausnahme von Haydn, Gluck und Richard Wagner — auch zuerst Klaviervirtuosen gewesen sind. Daher wird auch das Klavier immer das vermittelnde Moment zwischen musikalischer Phantasie und Schöpfung, zwischen erzeugender und ausführender Kunst, immer die Grundlage jedes Musikstudiums bleiben, für den Fachmann wie für den Dilettanten, also ein starker Hebel der Kultur.

Ich bin nun weit entfernt, für die Musik den obersten Platz unter den Bildungselementen zu beanspruchen und habe schon vor Jahren in meinem Buche „Die Musikästhetik in ihrer Entwickelung seit Kant" darauf hingewiesen, daß die Erregung der empfindenden Phantasie nicht mit Festigung der Moral verwechselt werden dürfe, daß die Vertreter der „moralischen" oder klassischen Tonkunst nicht weniger menschlichen Schwächen unterworfen sind, als die der ungezügelteren romantischen Richtung, und daß überhaupt die Blüte der Künste fast immer gleichzeitig mit oder unmittelbar nach der Entfaltung stärkster leidenschaftlicher Bewegung des politischen und gesellschaftlichen Lebens hervortrat. Nur die kirchliche Tonkunst ist hiervon ausgenommen. Aber eine Eigenschaft besitzt die Musik, in welcher ihr keine andere Kunst gleichkommt: sie läßt Gemeines nicht in die Höhe gelangen; sie gibt keine jener moderner Sumpfpflanzen her, die der sogenannte Realismus hervorruft, der gar keiner ist, weil er meistens einzelne Zufälligkeiten als gemeine Norm aufstellt und sich dabei noch als die berechtigste Kunstrichtung aufspielt.

Die Musik kann ja zuweilen mißbraucht werden, zur Operette, zu schamlosen Liedern; aber solche gemeinen Erzeugnisse können sich nie über eine sehr tiefliegende Region erheben, niemals Anspruch auf Geltung als Kunstwerke machen, wie dies von einer gewissen Zunft in der Literatur für ihre Erzeugnisse und sogar nicht erfolglos geschieht. Die Musik hat immer eine vornehmere Stellung behalten und kann gewissermaßen als die idealste Kunst betrachtet werden. Goethe erkennt selbst dem Dilettantismus in der Musik „tiefere Ausbildung des Sinnes" zu, und sagt weiter: „stimmt zu einer idealen Existenz, selbst wenn die Musik nur den Tanz aufregt." Das Klavier ist also ein Kulturhebel!

Viele Erscheinungen im Kunstleben sind von gleichzeitigen

gesellschaftlichen Verhältnissen — im höheren Sinne des Wortes — nicht zu trennen, sowie diese ihrerseits unbewußt von den herrschenden Zeitideen bestimmt werden. Die Kulturgeschichte zeigt, wie gerade die gebildetsten Nationen nach und nach in Kleidung, Wohnungseinrichtung, Nahrungsgewohnheiten, Zeiteinteilung die stärksten Änderungen eingeführt haben, ohne daß ein bestimmter Zeitpunkt für die eine oder andere Änderung nachzuweisen wäre; eine jede hat sich allmählich entwickelt. Vollständige Umwandlungen im materiellen und gesellschaftlichen Leben können aber nicht auf Zufälligkeiten und sinnliche Bedürfnisse allein zurückgeführt werden. Der Anzug, die Wahl und Anordnung des Hausgerätes, die Ausschmückung der Wohnung, die Farben der Stoffe, der Tapeten, die Muster der Vorhänge werden durch die Geschmacksrichtung bestimmt, also durch einen nicht hochgehenden, aber immerhin geistigen ästhetischen Trieb, durch eine Thätigkeit des Schönheitssinnes. Und auch die Ausdrucksformen der Kunst bleiben von solchen Änderungen nicht unberührt, ja sie stehen, wie schon angedeutet, in Wechselwirkung. Denn es ist undenkbar, daß die ganze äußere Gestaltung des Lebens entschiedene Wandlungen erfährt, und die Ausdrucksformen der Kunst immer dieselben bleiben. Ist doch jede Form eine Kundgebung der geistigen Bewegung der Zeit, eine sichtliche Darstellung der Zeitideen; das Kunstwerk aber ist die stärkste Kundgebung, je nach künstlerischen Anlagen und der geistigen Auffassung seines Schöpfers die höchste, edelste, oder eine gemeine, oder auch eine gemischte schwache Ausstrahlung der Zeitideen. Des Künstlers Geist ist ein Brennspiegel, der die zerstreuten, verschiedenartigsten Zeitideen auf einen Punkt konzentriert. Die edlen, in der Brust der Zeitgenossen verworren, ungeläutert, fast unbewußt lebenden Ahnungen und Regungen erfaßt der hochgesinnte Künstler

mit seinem Geiste und giebt ihnen geklärten, schönen Ausdruck; der Künstler gemeineren Sinnes entdeckt die niederen Gedanken und Regungen des Zeitalters und bringt sie mit geschickter Hand zur Geltung, das heißt er macht sie zu Gelde. Der Edle erhebt sich mit den schönen Gefühlen und Gedanken in höhere Regionen, zu denen die Besseren entzückt hinanblicken; der Gemeinere bringt das Unedle in die flache Tiefe, wo die bunte Menge haust. Zwischen diesen beiden Hauptvertretern entgegengesetzter Richtungen stehen zwei Gattungen von Künstlern, denen die kulturgeschichtliche Betrachtung der Musikentwickelung einige Aufmerksamkeit zuwenden muß. Zu der einen gehören diejenigen Künstler, die trotz reicher Gaben und ursprünglich edlen Strebens durch ehrgeiziges Verlangen nach glänzenden unmittelbaren Erfolgen sich zu kleinlichen Zugeständnissen an das große Publikum verführen lassen und sowohl als Schaffende wie als Wiedergebende nicht den Ernst und die Würde wahren, die allein wahrhaft bleibende, nachhaltige Erfolge erringt. Die andere Gruppe dagegen besteht aus den Künstlern, die mit wahrem Ernste das Edle anstreben, denen aber die schöpferische Kraft, die ausgesprochene Individualität, oder in der Wiedergabe das energische, beherrschende Temperament fehlt, um durchgreifende Erfolge zu gewinnen. Die erste Gruppe ist die der Genialen, Hochfliegenden, aber nicht künstlerisch Ernsthaften; die zweite ist die der Gründlichen, Gewissenhaften, aber nicht Genialen.

Die eigentliche Kulturgeschichte des Klavierspiels beginnt mit dem 18. Jahrhundert. Bis zu Ende des 17. stand das Klavier als Instrument noch auf niedriger Stufe, während der Orgelbau zur höchsten Blüte entfaltet war; die Klavierkompositionen aus jener Zeit sind in übergroßer Mehrzahl nur ein Wiederschein von Orgelstücken, wie auch die berühmten Klavierspieler bis zur Hälfte des 18. Jahrhunderts in erster

Reihe große Künstler auf der Orgel waren. Vieles, was seiner Zeit modern war und für schön galt, liegt den heutigen Empfindungen und Anschauungen ganz fern, wie denn auch gar manches jetzt Hochgepriesene in 100 Jahren veraltet erscheinen und gleichgiltig sein wird.

Im 17. Jahrhundert hatte die Tonkunst zuerst Pflege und Entfaltung in zwei Ländern gewonnen, wo das öffentliche nationale Leben, Sprache, Litteratur, Verfeinerung der Sitten, Zierlichkeit der Formen, Beziehungen zwischen den verschiedenen Schichten der Bevölkerung am stärksten entwickelt waren, also in Italien und teilweise in Frankreich. Deutschland, wo die Musik, besonders das Volksleben, schon im 14. und 15. Jahrhundert herrliche Blüten getrieben hatte, war im 16. und 17. Jahrhundert durch die politischen und religiösen Spaltungen, besonders aber durch den dreißigjährigen Krieg und die Verrohung der Menschheit, in geistiger und materieller Entwickelung zurückgehalten worden, erst im 18. Jahrhundert gewann es wieder geistige Lebenskraft und schwang sich dann zur höchsten Höhe der Dicht- und Tonkunst empor.

Die ersten berühmten, von der Musikgeschichte besonders hervorgehobenen Klavierspieler waren Girolamo Frescobaldi und sein großer Schüler Jakob Froberger. Von den Lebensverhältnissen Frescobaldis ist wenig bekannt; man weiß nur, daß er sich eine Zeit lang in Mecheln (Niederlande) aufgehalten hat, und daß er von 1608 bis kurz vor seinem Tode (1644) als Organist an der Peterskirche in Rom angestellt war. Fest steht, daß er allenthalben als der erste Orgelkünstler gepriesen ward, daß, wenn er Reisen unternahm, viele Leute ihm aus einer Stadt in die andere folgten, um seine Kunst zu bewundern. Als er nach Rom kam, um sein Amt anzutreten, sollen an 30 000 Menschen in der Peterskirche versammelt gewesen sein. Unter seinen Kompo-

sitionen befindet sich keine, die einen eigentlichen Klaviersatz zeigt, sie lassen überall den genialen Tonsetzer erkennen, der auf dem Wege, den seine Vorgänger eingeschlagen hatten, mit kühnem Geiste weiter schritt und neue ungeahnte Wirkungen erzielte; aber sie sind doch wichtiger für den Musikforscher als für den Klavierspieler.

Johann Jakob Froberger ist der bedeutendste Nachfolger Frescobaldis, der eigentliche Weiterentwickler des Klavierspiels. Über seinen Lebensgang lauten die Berichte sehr verschieden. Er soll schon als Knabe in Halle den durchreisenden schwedischen Gesandten durch seine schöne Stimme dermaßen entzückt haben, daß dieser ihn nach Wien mitnahm und dem Kaiser Ferdinand III. empfahl. Auf der Reise nach England wurde er zuerst in Frankreich von Räubern überfallen und ausgeplündert; mit wenigen Dukaten, die er am bloßen Leibe trug, kam er nach Calais und fuhr nach London. Das Schiff wurde von Piraten angegriffen, Froberger sprang ins Meer und schwamm an die englische Küste. Mitleidige Fischer geben ihm eine Matrosenkleidung und Almosen, er geht nach London. In der Westminsterabtei hört er die Orgel spielen und schläft ein. Der Organist der Kirche weckt ihn und bestellt ihn nach der Erzählung seiner Mißgeschicke als Bälgetreter. Bei der Vermählung König Karls II. vergißt der Bälgetreter sein Amt, und der Organist kann nicht weiter spielen; schnell füllt Froberger die Bälge mit Wind und setzt sich selbst an die Orgel. Eine der Hofdamen erkennt ihren ehemaligen Lehrer; dieser wird hereingerufen, der König läßt ein Klavier bringen und Froberger phantasiert darauf über eine Stunde. (Alles während der Hochzeit!) Er wird fürstlich beschenkt und von allen Großen Englands als Lehrer gesucht. Nach einiger Zeit kehrt er nach Wien zurück, wird hier aber durch Verleumdungen und Intriguen bei dem Kaiser in Ungunst ge-

bracht, erhält seine Entlassung und begiebt sich nach Mainz, wo er im reichen Besitze von Glücksgütern, aber mit der Welt zerfallen, sein Leben beschließt. Ich gebe alle diese Märchen hier wieder, weil sie nicht etwa in den Weihnachtsbüchern von Frau X. oder Y. erzählt waren, sondern in ganz ernsthaften Büchern, wie Fétis' biographie des musiciens, in Weitzmanns Geschichte des Klavierspiels, und auch in Musiklexicis. Allem Anschein nach rührt der erste Anlaß von Mattheson her, der über Froberger viel geschrieben hat.

Die vielen romantischen Abenteuer, die ihm bis in die neueste Zeit angedichtet wurden, haben durch die Forschungen von Fr. Beyer (Jakob Frobergers Leben und Bedeutung für die Entwickelung der Klaviersuite. Leipzig, Breitkopf u. Härtel, 1884.) und Ambros (Geschichte der Musik, Bd. 4.) die richtige Taxierung ihres Wertes oder vielmehr Unwertes erhalten. Man weiß nur mit Bestimmtheit, daß er Hoforganist in Wien war, mit Unterstützung des Kaisers Friedrich III. nach Rom gegangen ist, um sich bei Frescobaldi auszubilden, daß er später seine Entlassung nahm, die ihm in gnädigen Ausdrücken gewährt wurde, und daß er 1667 in Hericourt, einem Besitztum der Herzogin Sibylla von Württemberg, die ihn hochschätzte, gestorben ist. Seine Kompositionen sind erst nach seinem Ableben veröffentlicht worden. Von diesen ist besonders eine Suite „La Maierin" hervorzuheben, die sich in der Sammlung „Le trésor du Pianiste" (Paris) findet. Sie beginnt mit einem Thema und Variationen („double"), die eine für jene Zeit geradezu erstaunliche Mannigfaltigkeit der Formen zeigen; sie enthalten deren mehr und verschiedenartigere, als die berühmten und viel gespielten Variationen in E-dur („Harmonious Blacksmith") von Händel und verdienen unbedingt in die Studien alter Klassiker eingereiht zu werden.

Außer Froberger gab es in jener Zeit noch manche berühmte Klavierspieler, Muffat in Deutschland, Purcell und Dunstable in England, u. a. m. Aber sie bieten unserem Zwecke kein Material; dagegen verdient ein Komponist Erwähnung, der während seines Lebens nicht sehr großen Ruf genoß, und nach seinem Tode wenig beachtet ward, weil bereits die beiden großen Gestirne, Bach und Händel, am Kunsthimmel leuchteten und alle anderen überstrahlten, dessen Klavierwerke aber den Übergang zu denen der beiden Größen bilden, und der auch in sofern Interesse bietet, als er so zu sagen der erste Programmmusiker gewesen ist: Johann Kuhnau (geb. 1667 zu Gesing in Sachsen, gest. 1722 in Leipzig) Vorgänger Joh. Seb. Bachs als Kantor an der Leipziger Thomaskirche. Er war ein vielseitig gebildeter Mann und übertrug den Ausdruck „Sonate", der bisher nur eine Gattung mehrstimmiger Instrumentalwerke bezeichnete, auf Klavierstücke. Unter seinen Kompositionen, die dem Forscher und Kenner vieles Interessante bieten, befinden sich auch: „Musikalische Vorstellungen einiger biblischen Historien in sechs Sonaten auf dem Klavier zu spielen"; die eine schildert „den Streit Davids mit Goliath", eine andere den von „David kurierten Saul"; ein Beweis, daß selbst ruhige und gründlich gebildete Männer in einen Programm-Raptus geraten können, und daß dieser keine neue Erscheinung ist. Kuhnaus Sonaten und Suiten sind interessant, sie stehen auf der mittleren Höhe des Berges, auf dessen Gipfel der große Kantor seine unvergängliche Burg gebaut hat.

Im zweiten Viertel des 18. Jahrhunderts ward die Virtuosität auf der Orgel nicht mehr am höchsten geschätzt, das Klavier kam immer mehr in Aufnahme als Hausinstrument und wurde von Dilettanten beiderlei Geschlechts mit Vorliebe gespielt; die brillanten Klavierspieler erfreuten sich all-

gemeiner Gunst. Und wieder erzeugten zuerst Italien und Frankreich, die Länder, wo Sprache, Litteratur und Lebensformen bereits in vollster Entwickelung standen, die ersten Virtuosen, die eleganten Klavierspieler, während in Deutschland der große Bach nur aus der Tiefe des Gemütes und der Größe seines Genies die musikalischen Ideen schöpfte, und, anscheinend äußerlich in alten gebräuchlichen Formen, ganz neue selbständige unvergängliche Werke geschaffen hat.

Welch einen merkwürdigen Gegensatz zeigen die beiden großen zeitgenössischen Virtuosen, der Italiener Domenico Scarlatti (1685—1757) und der Franzose François Couperin (1688—1733), den seine Landsleute bombastisch „Le grand“ nannten! Wie spiegeln sich in ihren Kompositionen die nationalen und sozialen Verhältnisse ihres Vaterlandes wieder! In Italien war das gesellschaftliche Leben nicht von einem Mittelpunkte aus höfisch geregelt. Viele Dynastien herrschten daselbst, jedes einzelne Land hatte seine gesellschaftlichen Überlieferungen, auch seine eigentümlichen Volkstrachten und Gewohnheiten, die in die weitesten Kreise reichten und die Phantasie der Künstler belebten; diese fühlten sich nicht beengt in der Wahl der Formen und konnten nationale Elemente in dem Bereiche ihrer Erzeugnisse verwenden. Wie anders in Frankreich! Es war ein durch den Despotismus Ludwigs XIV. konzentriertes Land, und der alternde König, der es allerdings wie kein anderer verstand, blendenden Glanz um sich zu verbreiten, vereinigte mit der größten Rücksichtslosigkeit für alle wahren moralischen Gesetze die strengste Überwachung des steifsten Formenzwanges (étiquette). Nur Eleganz, zur Schau getragene Frömmigkeit und hohles, deklamatorisches Pathos erfreuten sich einigermaßen der königlichen Beachtung; jede freiere geistige Regung war, besonders seit dem Regimente der Maintenon, verpönt

und vom Hofe verbannt; starrer Formalismus und düstere Bigotterie herrschten daselbst. In Italien waltete doch wenigstens eine heitere Lebensanschauung, und während bildende Kunst und Dichtkunst immer mehr zurücktraten, entfaltete sich die Musik in allen Zweigen zu großer Blüte. Bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts gingen große deutsche Meister, Händel und Gluck, nach Italien, um für die Theater daselbst Opern zu komponieren; der seiner Zeit hochberühmte Hasse („il caro Sassone") blieb auch in Deutschland ganz und gar Italiener in seinen Opern; Mozart war als Knabe in Italien und komponierte später für italienische Truppen in Deutschland Idomeneo, Figaro, Don Juan und Titus. Der italienische Musikstil war also selbst für ernste deutsche Meister in mancher Hinsicht maßgebend. Michael Schütz, Prätorius und andere Meister der Kirchenkompositionen waren Schüler des großen Venetianers Gabrieli gewesen, und der Einfluß, den der erste italienische spezielle große Klaviervirtuose Scarlatti auf die Entwickelung des Klavierspiels ausgeübt hat, war und ist noch heute in Bezug auf Klavierstudium unvergleichlich größer, als der seines französischen Zeitgenossen François Couperin „le Grand".

Domenico Scarlatti, Sohn und Schüler des berühmten Alessandro Scarlatti, der über 300 Opern, Messen und Oratorien geschrieben hat, begann seine künstlerische Laufbahn ebenfalls mit Opernkompositionen und widmete sich erst später ganz der Klaviervirtuosität, in der er Staunenswertes geleistet haben muß. Denn sehr viele seiner Klavierpassagen sind noch heute „brillant" zu nennen, namentlich die Sprünge mit überkreuzten Händen, die er mit besonderer Vorliebe angewendet hat. Seine Kompositionen sind ungemein frisch, lebhaft und melodiös, musikalische Charakterstückchen, die noch heute im Konzertsaale gern gehört werden.

François Couperin („le Grand") war der Sohn eines bedeutenden Orgelspielers, wurde nach dessen frühem Tode von dem Königlichen Hoforganisten Thomalin ausgebildet, erregte schon als Jüngling Bewunderung durch sein Orgel- und Klavierspiel und wurde 1701 Hofkammermusiker und Pianist des Königs Ludwig XIV. Er genoß während seines Lebens vielleicht noch größeres Ansehen als der ihn weit überragende Scarlatti, besonders in Deutschland, wo Regenten und Adel ihre Blicke nur auf Ludwig XIV. und seinen Hof richteten und von dort die Gesetze für ihren Anzug und ihre künstlerische Geschmacksrichtung holten. Couperin besaß große Begabung, Erfindung und kontrapunktisches Geschick. Aber seine Formen sind (wie die Bauten und Gartenanlagen Ludwigs XIV.) mit Schnörkelwerk, mit Verzierungen, mit „manières" aller Art in einer Weise überladen, daß es oft schwer fällt, unter diesem musikalischen Perückentum die zierliche Physiognomie wahrer Melodie zu erkennen. Als sehr bezeichnend für die ganz verschiedenartigen künstlerischen Richtungen Scarlattis und Couperins, für die geniale Einfachheit des Italieners und die Eitelkeit des Franzosen ist hervorzuheben, daß alle Kompositionen Scarlattis nur einen musikalischen Titel zeigen: Sonate, Pastorale, Toccata, Air de ballet, wogegen Couperin für jedes Stück irgend eine hochtrabende Überschrift erfand, die oft nicht die mindeste Beziehung zu einem musikalischen Gedanken erraten läßt. Unter den 200 Stücken im „Trésor du pianiste", von denen jedes eine Überschrift trägt, finden sich: „les vieux seigneurs, les jeunes, les dards homicides (!), le croc en-jambe (Beinstellen), les satyrs chèvre-pieds, les gondoles de Delos" u. s. w. u. s. w. Dieser Unsinn scheint in jener Zeit in Paris sehr modern gewesen zu sein, da auch andere Komponisten ihre unbedeutendsten Sächelchen mit solchen Überschriften in die Welt

sandten. Nochmals sei gesagt, Couperin hat sich manches Verdienst um die Entwickelung des Klavierspiels erworben; er war der erste, der in den Kompositionen genaue Vorschriften für den Vortrag anbrachte; es ist auch festgestellt, daß Joh. Seb. Bach Couperins Werke kannte und schätzte und manche seiner „Manieren" (Verzierungen) annahm; aber ein oberflächlicher Vergleich seiner und des Franzosen Klavierwerke läßt sofort erkennen: Was Bach von Couperin sich angeeignet hat, bedeutet gerade so viel, als wenn er eine „à la modische" Perücke oder Hemdkrause (Jabot) aus Paris kommen ließ; er war eher geneigt, auf dem Kuhnauschen Wege höher zu steigen, als im Couperinschen manierierten Ziergärtchen weiter zu spazieren. Des Franzosen Werke sind ohne direkte Nachwirkung geblieben, schon Marchand und Rameau, die er beide an Erfindung überragte, haben eine andere Richtung eingeschlagen. Aber in Scarlattis Werken trifft man vielfach auf Stellen, die bestimmt auf Clementi, Cramer und Czerny anregend gewirkt haben; fand sich doch Czerny, der entschiedenste didaktische Vertreter modernster Klaviertechnik, der Lehrer Liszts, veranlaßt, 120 Stücke von Scarlatti in einem eigenen Bande herauszugeben, und zu einer Zeit, als die Antiquitätenschnüffelei noch durchaus nicht im Gange war, also nur das rein künstlerisch-pädagogische Interesse ein solches Unternehmen veranlaßte.

Die italienischen und französischen Nachfolger der beiden berühmten Klaviervirtuosen haben manches Ehrenwerte, aber nichts für die Entwickelung des Klavierspieles besonders Wichtiges geschaffen. Als Kuriosität sei hier erwähnt, daß von Benedetto Marcello (1686—1739), dem berühmten Komponisten der Psalmen und Verfasser einiger geistreicher Satiren musikalischer Zustände, ein Klavierstück existiert, in

welchem zuerst die schnelle Wiederholung der Akkorde auf denselben Tasten angewendet wird, mit der in den dreißiger Jahren unserer Zeit Sigismund Thalberg so große Erfolge errungen hat.

II.

J. S. Bach und G. J. Händel. Wendepunkt in der Geschichte des Klavierspiels.

Eine allgemeine Besprechung der Schöpfungen der beiden Tonfürsten liegt außerhalb des Bereiches dieser Studie, sie kann nur ihren Klavierkompositionen einige Betrachtungen widmen.

Die merkwürdige Verschiedenheit, welche bei äußerer Gleichheit der Formen zwischen Bach und Händel vorwaltet, ist nicht durch Verschiedenheit der Individualitäten allein zu erklären, sondern auch aus den allgemeinen künstlerischen und gesellschaftlichen Verhältnissen, in denen die beiden Meister gelebt haben. Händel (geb. 1658 in Halle, gestorben 1759 in London) war ein ebenso großer Erfinder, ein ebenso großer Kontrapunktist und eine ebenso hochgesinnte Künstlernatur wie Bach (geb. 1685 in Eisenach, gestorben 1750 in Leipzig). Beide waren Träger und Verklärer der höchsten Zeitideen. Aber Händel lebte von Jugend an in der großen Welt, erst in Italien, zuletzt in London, im immerwährenden Verkehre mit den gebildetsten Männern und Frauen der hohen Kreise. Ihm standen die großartigen künstlerischen Mittel der englischen Hauptstadt zu Gebote, das beste Orchester, der bestgeschulte Chor, die berühmtesten Sänger und Sängerinnen. Bach verbrachte, nach mehreren Anstellungen an ganz kleinen Höfen, die letzten 27 Jahre seines Lebens in Leipzig als Kantor an der Thomaskirche, unterstand einem „hochweisen

Rate", der ihn bei jeder Gelegenheit seine Macht fühlen ließ, und der noch unmittelbar nach seinem Tode mit allerlei Stichelreden des Mannes gedachte, der dem religiösen Leben der Stadt den höchsten künstlerischen Ausdruck verliehen hatte. Sein Orchester bestand großenteils aus musikalischen Studenten, sein Chor aus den „Thomanern", jungen Burschen, die auf Kosten der Stadt zu Musikern herangebildet wurden, unwillig der Zucht und Ordnung gehorchten, und von denen fast alle, die eine gute Stimme besaßen, davonliefen und sich bei einem Theater anwerben ließen, wo sie ungebundenes Leben und bessere Bezahlung fanden. Die Außenwelt, die ihn umgab, konnte dem großen Künstler keine Anregung bieten, er mußte alles aus sich selbst schöpfen. Er komponierte auch nur für sich; viele seiner großen Chorwerke kamen nicht zur Aufführung, weil die Mittel dafür in Leipzig nicht vorhanden waren; seine Instrumentalkompositionen verlangten einen höheren Grad der Technik, als die Leipziger Musiker besaßen. Darum findet sich auch in seinen Werken nichts Herkömmliches; er hat im Gegenteil immer herrlicheres und schwierigeres Neues erdacht, wie seine unerreichten „Partiten" beweisen. Auch Händel hat keine Zugeständnisse gewährt, hat nie dem Geschmacke des Publikums mehr Beachtung geschenkt, als er mit seiner vollen Ueberzeugung vereinigen konnte. Aber er hat doch immer im Hinblick auf die öffentliche Aufführung komponiert, für eine große Hörerschaft, für das beste Orchester, für Virtuosen und Sänger. Seine Klavierwerke, Konzerte und Suiten waren für die Öffentlichkeit, für die unmittelbare Wirkung geschaffen, und deswegen erscheint manches von ihnen (wie auch in manchen Arien der Oratorien) jetzt in der Form veraltet, konventionell. Sie tragen das Gepräge homophoner Konzertstücke, komponiert von einem großartigen Genius; das gilt besonders von den Variationen, diese sind

Gelegenheitsstücke im besten Sinne des Wortes. In seinen Fugen für Klavier, namentlich in der ganz herrlichen und großartigen der E-moll Suite, steht Händel dem großen Kantor gleich; dieser aber ist unerreicht in der Erfindung solcher Werke, die ohne streng kontrapunktische Arbeit die schönste Vollstimmigkeit (Polyphonie) entfalten, sowie in heiteren, humoristischen Präludien und Fugen. Er hat wenige Klavierstücke für seine Zeit geschaffen, aber unzählige für alle Zeiten.

Ist es nicht merkwürdig, daß die Söhne J. S. Bachs, des Schöpfers glorreichster Werke strengen und polyphonen Stiles ihren Ruhm als Vertreter der neuen galanten Schreibart gegründet haben? Durch Philipp Emanuel Bach und noch in höherem Grade durch seinen jüngeren Bruder Johann Christian, den sogenannten Londoner Bach, ist die rein virtuose Behandlung des Klaviers, das brillante Passagenwerk in einer Weise entwickelt worden, daß man ihre Werke als den Wegweiser jener neuen Klaviertechnik betrachten kann, die zuerst in Mozarts Konzerten und Sonaten weiter geführt, durch Hummel, Kalkbrenner und Chopin zur vollen Virtuosität gebracht ward, während Beethovens Behandlung des Klaviers mehr aus den Werken des großen Kantors herzuleiten ist und eine andere Schule gegründet hat.

Philipp Emanuel Bach ist oft überschätzt, sein Bruder Christian oft unterschätzt worden. Weil jener durch soliden Charakter, geordneten Lebenswandel, wie durch seine gleichmäßig gediegene künstlerische Arbeit viel mehr Achtung genoß, als sein lockerer Bruder, dem ungebundenes Leben am besten gefiel und der alles komponierte, womit er Geld verdienen und die Gunst der Damen gewinnen konnte, wurden letzterem selbst seine Verdienste als Klavierkomponist nicht zugestanden. Bis

in die neueste Zeit herrschte die fast mythische Überlieferung, daß Ph. Em. Bach großen Einfluß auf Mozarts Behandlung der Klaviertechnik geübt habe. Dieser allgemein verbreitete Glaube stützt sich nicht auf richtige Forschung, sondern auf eine Erzählung von Rochlitz (1769—1842), dem Redakteur der zu ihrer Zeit tonangebenden „Leipz. Allg. Musikztg.“. Er zitiert in seinem Buche „Für Freunde der Tonkunst“ einen Ausspruch Mozarts über Ph. Em. Bach: „Er ist der Vater, wir sind die Buben; wer was Rechtes kann, hat es von „ihm“. Nun klingen zwar diese Worte ganz nach Mozart, wie Otto Jahn in seiner Mozartbiographie bemerkt, aber sie sind durchaus nicht authentisch festgestellt; Rochlitz war zwar ein sehr wohlwollender und kenntnisreicher Musikschriftsteller, ein sehr warmer Verehrer Mozarts, aber ein ebenso wenig verläßlicher Biograph, dem selbst Jahn, der jenen Ausspruch anführt, eine Menge Irrtümer gerade in den Berichten über die Beziehungen Mozarts zu Ph. E. Bach nachgewiesen hat. Dagegen giebt es vollständig sichere Briefe Mozarts über Christian Bach, die nur Lob und freundschaftliche Äußerungen enthalten. Und die vollsten Beweise dafür, daß nicht Ph. Emanuel, sondern Christian Bach einen Einfluß auf Mozarts Klaviertechnik ausgeübt hat, bieten die Werke selbst. Ph. Em. Bach hat 52 Konzerte und fast 200 Sonaten geschrieben. Von diesen sind 65 im „Trésor du Pianiste“ abgedruckt. Die Konzerte stehen nicht auf der Höhe der Sonaten, sie sind mit wenigen Ausnahmen im Modestil ihrer Zeit geschrieben; dagegen bieten die meisten Sonaten Bedeutendes, ja über manchen Stellen schwebt der Geist des Bach-Vaters, des großen Kantors. Aber die Entwickelung der Klaviertechnik haben sie nur in geringem Grade gefördert. Ganz anders die Konzerte und Sonaten von Christian Bach. Er hat deren nur wenig

geschrieben, aber ein auch nur flüchtiger Durchblick läßt sofort erkennen, daß er und nicht Ph. Emanuel der Vorgänger Mozarts in der Behandlung der Klaviertechnik gewesen ist. Ja, wäre er nicht schon 1782, also neun Jahre vor Mozart, gestorben, stände nicht fest, daß seine ersten sechs Sonaten op. 5 zwischen 1760 und 1765 komponiert worden sind, als der große Wolfgang noch ein Knabe war, so müßte man glauben, er habe diesen kopiert; den ersten Satz der sechsten Sonate C-moll wird jeder Musiker, der sie zum ersten Male hört, ohne den Namen des Komponisten vorher zu wissen, für ein Werk Mozarts halten; der Anfang der fünften in E-dur enthält bereits Passagen, die man viele Jahre später in Cramers Etüden wiederfindet. Es wäre lächerlich, von Mozart sagen zu wollen, er habe manche Form Chr. Bachs entlehnt; sein Genie bedurfte keiner fremden Gedanken, um Unsterbliches zu schaffen. Andererseits ist die Ähnlichkeit mancher Passage und Gruppierung in seinen Sonaten und Konzerten mit denen Christian Bachs so unleugbar und überraschend, daß eine gewisse unbewußte Aneignung stattgefunden haben muß. Und wir glauben diese erklären zu können: Mozart war als achtjähriger Knabe von seinem Vater nach London geführt worden und erregte dort allgemeine Bewunderung der Kenner und des großen Publikums. Zu seinen wärmsten Verehrern gehörte Joh. Chr. Bach, damals der bedeutendste Klavierspieler und Komponist in der englischen Hauptstadt. Er nahm ihn einmal auf den Schoß und musizierte mit ihm, „so daß ein jeder abwechselnd ein paar Takte spielte." Erscheint es nun nicht selbstverständlich, daß der kleine Genius die Werke seines einflußreichen Gönners mit Eifer studierte und sich manches von der entschieden freieren und effektvolleren Behandlung jener Klaviertechnik angeeignet hat, der Bach einen großen Teil seiner Beliebtheit und seines Ruhmes ver-

dankt? Noch 14 Jahre später schreibt Mozart an den Vater aus Paris, wie sehr er sich gefreut habe, den Herrn Bach aus London zu treffen, den er „von Herzen liebt", und der ihn immer „ernsthaft wahrhaft gelobt hat". „Er konnte es dem Kapellmeister Vogler nicht vergessen", erzählt C. F. Pohl in seinem vortrefflichen Buche „Mozart und Haydn in London", daß dieser sich gegen ihn geringschätzig über Bach geäußert hatte. Und so schreibt er auch seinem Vater: „Sie werden wohl schon wissen, daß der Engländer Bach gestorben ist? Schade für die musikalische Welt."

Sicherlich, hat Mozart die Werke eines Mannes, über den er sich zu wiederholten Malen in so liebevoller Weise äußerte, ganz genau gekannt. Wie läßt sich nun erklären, daß den Biographen Mozarts und den vielen Musikschriftstellern, die über ihn Bücher und Aufsätze veröffentlicht haben, niemals der Gedanke kam, die Werke jenes Mannes, der seiner Zeit als der beste Klavierspieler galt, einer wenn auch flüchtigen Durchsicht zu unterziehen? Sie hätten dann nicht allein die große Ähnlichkeit seiner Technik mit der Mozarts entdeckt, sondern die noch wichtigere Thatsache, daß Chr. Bach der erste war, der im ersten Satze seiner Konzerte und Sonaten ein selbständiges zweites Thema eingeführt hat. Versuche und Anfänge dieser Art sind zwar in den Werken anderer, auch bei Philipp Emanuel zu entdecken, aber erst Johann Christian hat dieser Form den festen Abschluß gegeben.

III.

Die Wiener Schule: Mozart, Beethoven, Hummel, Moscheles. Die Deutsch-Franzosen: Herz, Kalkbrenner.

Bis zum letzten Viertel des verflossenen Jahrhunderts lag die Pflege der Instrumentalmusik und des Klavierspiels

in den Händen der norddeutschen Künstler. Von da ab jedoch beginnt die Herrschaft der süddeutschen, namentlich der Wiener Schule. Diese war durch eine Menge Virtuosen vertreten, von denen selbst die ihrer Zeit berühmtesten: Wanhal, Wölffl, Kozeluch u. a. der Vergessenheit anheimgefallen sind; nur Mozarts und Beethovens Namen strahlen in immer hellerem Glanze. Diese beiden sind auch in ihren Klavierwerken die Gründer der zwei verschiedenen Richtungen innerhalb der Schule. Gemeinsam war ihnen das „Feuer und die Begeisterung," die schon der englische Musikhistoriker Burney an den Wiener Musikern rühmt, die neue von der bisherigen Weise abweichende Behandlung des Instrumentes, des Anschlages, der Tonbildung, des Passagenwerkes, der Läufe, Triller, gebrochenen Akkorde, wobei ihnen die Verbesserung des Klavierbaues durch Stein u. a. zu statten kam. Mozart war der Genius des edelsten Wohllautes und der kunstreichsten Form, Beethoven der Genius der erhabensten Phantasie, der großartigen Ideenentfaltung. Mozart war in seinen Klavierwerken wie auch in den meisten Instrumentalwerken der Lyriker, Tondichter weicherer Empfindungen, Beethoven der Epiker, der alles, was er tonlich dachte und fühlte, in scharfer Rhythmik und Deklamation ausdrückte. Ein Vergleich seiner ersten Sonaten, der in F-moll op. 2, der pathétique, des Adagios aus der in D-dur op. 10, mit der C-moll Phantasie-Sonate und den Adagios von Mozart wird sofort den Unterschied der Ausdrucksweise erkennen lassen. So war auch Mozart als Klavierspieler stets bemüht, alle Passagen mit voller Deutlichkeit und Bestimmtheit wiederzugeben, „es soll alles fließen wie Öl", „alle Noten sollen mit der gehörigen Expression und Gusto ausgedrückt werden". Und wie merkwürdig . . dieselbe Eigenschaft, die in neuerer Zeit dem Vortrage Chopins nachgerühmt ward, daß er beim

Rubatospiele der rechten Hand mit der linken nicht nachgab, sondern streng im Takte blieb, erregte schon vor mehr als hundert Jahren die Bewunderung aller, die Mozart hörten: im Adagio spielte seine rechte Hand frei, mit vollendetem Ausdrucke, tiefer Empfindung, aber die linke Hand hielt fest am Takte.

Ein ganz anderes Klavierspiel war das Beethovens. In seinem mächtigen Geiste gährten die Ideen einer neuen Zeit, sein Klavierspiel widersprach den bisherigen Überlieferungen, aus ihm tönten Gedanken, die man ertrug, weil sie nicht gedruckt waren; er war revolutionär, begeistert, überwältigend, trotz aller Mängel, die ihm vom Standpunkte der musikalischen Gesetzlichkeit — der Korrektheit — vorgeworfen werden konnten.

Diese Bemerkungen sind nicht etwa in dem Sinne zu deuten, daß Beethoven in seinem Klavierspiel oder in Kompositionen revolutionäre Ideen ausdrücken oder gar „darstellen" wollte — das wäre ja lächerlich! Es soll hier nur festgestellt werden, daß Beethovens mächtiger Geist die neuen Ideen seiner Zeit wie in einem Brennspiegel zusammenfaßte, und daß sein Spiel wie seine Schöpfungen als ein musikalischer Brennpunkt solcher neuen Ideen erschienen. Die Dichtkunst hatte schon vordem in der Lyrik wie in der Prosa ganz neue Ausdrucksformen gefunden, in der Schauspielkunst, der wiedergebenden dramatischen Kunst, war das Streben nach Treue sowohl im Ausdruck der Empfindungen, in Deklamation, Gebärde und Miene, wie auch im historischen Kostüm hervorgetreten. Die Musik, die Kunst, die wie keine andere jähem Wechsel der Stimmungen tonlichen Ausdruck zu geben vermag, mußte neue Mittel schaffen, das Feld der Tonfärbungen, der Accente erweitern, und der Schöpfer dieser neuen Mittel war Beethoven.

Ich habe in meiner Jugend viele Personen gekannt, die Beethovens Klavierspiel noch in Erinnerung trugen, auch mein Klavierlehrer, Karl v. Bocklet, zählte zu diesen, obwohl dieser den großmächtigen Meister in einer Zeit gehört hatte, wo dessen immer mehr zunehmendes Gehörleiden bereits störend auf die Ausführung wirkte. Aber was mir diese Personen erzählt haben, stimmt vollkommen mit dem überein, was Thayer in seiner leider noch nicht vollendeten Beethoven-Biographie und Frimmel in seinen verdienstlichen „Beethoveniana" nach den Vergleichungen der verschiedenartigsten Artikel und sonstiger gedruckter Äußerungen vollkommen urteilsberechtigter Zeitgenossen sagen. Es steht fest, daß in Beethovens Klavierspiel die Kühnheit der Technik, die Tiefe des Ausdrucks, die Mannigfaltigkeit der Schattierungen alles bisher Gehörte in den Schatten stellte. War auch die Technik manchmal „rauh", der „Eleganz ermangelnd", hie und da auch „unsicher", so „scheute sie vor keiner Schwierigkeit" und überwand sie siegreich. Und von „gesangvollem Vortrage langsamer Sätze" sprechen alle Berichte mit gleicher Begeisterung.

Czerny sagt in seinen Mitteilungen über die Technik Beethovens, daß er in Doppeltrillern, Sprüngen und Geschwindigkeit von keinem erreicht ward, selbst nicht von Hummel, der doch als der größte Virtuose auf dem Klavier galt. Beethoven ist also der eigentliche Gründer des neuen Klavierspiels, wie auch seine Sonaten und Konzerte eine ganz neue Behandlung der laufenden Tonfolgen (Passagen) zeigen. Allerdings werden des großen Meisters Werke nur zu oft von den neuen Klavier-Gymnastikern benutzt, um unter dem Deckmantel seines Namens ihre technische Fertigkeit zu zeigen, während die Mozartschen Werke nur durch Feinheit des Vortrages zur Geltung und Wirkung gelangen können.

Mit dem Erscheinen Beethovens begann die allmähliche Wandlung in der gesellschaftlichen Stellung der Musiker, die bis dahin demütigend war. Ein Rückblick auf die Lebensgeschichte der größten deutschen Tonkünstler des 18. Jahrhunderts läßt das am besten erkennen. Wenn man die Bedingungen des Vertrages liest, mit dem Josef Haydn als Fürstlich Esterhazyscher Kapellmeister angestellt ward, nachdem er bereits als Gräflich Marzanischer Kapellmeister Ruf und Ansehen gewonnen hatte, daß er „täglich vor- und nachmittags in der Antichambre zu erscheinen und abzuwarten habe, ob man Musik anbefehlen wird oder nicht", daß er sich gefallen lassen mußte mit „Er" angeredet zu werden bis nach seinen Triumphen in England, nach denen er allerdings Herr von Haydn und „Wohledelgeboren" hieß; wenn man sich an die Behandlung erinnert, die Mozart von dem gemeinen Kammerherrn des Salzburger Erzbischofs zu erdulden hatte, und daß selbst der große Friedrich II. seine Kapelle mit dem Worte berief „Laßt die Musikanten herein", so kann man leicht den Schluß ziehen, wie die gewöhnlichen Musiker behandelt wurden. Es gab auch in jener Zeit manche hochgestellte Männer und Frauen, die in dem tüchtigen deutschen Musiker etwas mehr sahen, als einen bezahlten geigenden oder blasenden ordinären Menschen, und nicht die italienischen Sänger allein mit Ehren und Gold überhäuften. Aber sie waren Ausnahmen und eigentlich nur in Wien zu finden, wo der Adel sich durch große Vorliebe für Musik und freundliches Wesen auszeichnete. Und daß auch ein humaner Kavalier die Leute seiner Kapelle als Untergebene, in Dienstbarkeit stehend betrachten mochte, lag in der Natur der Sache, in den Verhältnissen. Er bestellte beim Kapellmeister Sinfonien, Quartette u. s. w. für seinen Gebrauch und bezahlte dafür die besten Honorare. Denn mit dem Musikverlage in Süddeutschland war es im

18. Jahrhundert noch schlecht bestellt: der Notendruck war ganz elend, der Begriff des geistigen Eigentums existierte kaum für litterarische Erzeugnisse, für musikalische fast gar nicht. Nur ganz berühmte Komponisten fanden einen Verleger, der ihre Werke bezahlte, selbst Mozart, Haydn und Beethoven veröffentlichten ihre ersten Werke auf Subskription; der Komponist, der nicht zu den berühmten zählte, lebte also eigentlich von dem Honorar, das ihm seine Gönner für die ihnen gewidmeten oder von ihnen bestellten Werke bezahlten. Und die Mitglieder der Kapellen hatten keinen anderen Lebensunterhalt als die Besoldung ihres Brotherrn, und auch keine Aussicht auf ein anderes Unterkommen, wenn es ihnen bei diesem nicht gefiel; Konzertvereine hatten ihre Dilettantenorchester, Konservatorien gab es nicht.

In diese Verhältnisse trat Beethoven als ein hochstrebender, keine Beschränkung ertragender Geist; die Ausnahmestellung, die er für sich beanspruchte, wurde ihm sofort zugestanden, und er behielt sie bis an sein Lebensende, trotz aller Erschütterungen und Wandlungen, die in der Wiener Gesellschaft und im Musikleben vor sich gingen. Der Bankerott des österreichischen Staates 1811 brachte Verwirrung in die finanziellen Verhältnisse vieler Hochadligen und zwang sie ihre Ausgaben zu beschränken; fast alle jene, die bis dahin Privatkapellen unterhalten hatten, mußten sie aufgeben. Dagegen bildete sich im vermögenden Bürgerstande, in der Finanzwelt und in den Häusern der höheren Beamten ein Kreis von Musikfreunden, der den Künstlern für den Verlust der hochadligen Gönnerschaft einen Ersatz bot. Allerdings konnte die Teilnahme, die dieser neue Kreis den Künstlern entgegenbrachte, nicht verglichen werden mit der großartigen Freigebigkeit jener Kavaliere, die einst einen Stolz darein setzten, als Mäcene der Tonkunst zu gelten, wie jene

zehn Männer, die von Haydn die Partitur der „Schöpfung" erstanden, damit das Werk zuerst in Wien aufgeführt werde, dann die Kosten der Aufführung trugen und dem Komponisten die glänzende Einnahme und alle Autorrechte ungeschmälert überließen. Die Zahl derer, die große Summen für die Tonkunst anwandten, wurde immer kleiner, dagegen stieg die Zahl jener, die kleinere Opfer gern brachten. Das eigentliche zahlende große Konzertpublikum vermehrte sich zusehends; was der Künstler früher der persönlichen Gunst einzelner Beschützer dankte, das brachte ihm nunmehr die Masse, die nur seine Leistungen und seinen Ruf kannte. Das dauerte bis 1813, wo mit dem Wiener Kongreß eine neue Epoche im öffentlichen und privaten Musikleben begann. Fast alle regierenden Fürsten Europas kamen mit ihren Ministern und einem glänzenden Gefolge nach der Kaiserstadt. Diejenigen österreichischen Hochadligen, die noch über große Reichtümer verfügten, überboten sich in großartigen Festen; manche veranstalteten in ihren Palästen Konzerte, zu denen sie die berühmtesten Künstler beriefen. Fremde Virtuosen aller Länder strömten herbei, Moscheles und Hummel schlugen ihren Wohnsitz in Wien auf, Meyerbeer aus Berlin glänzte als Klavierspieler, wenn auch nur in Privatkreisen. Personen, die ihn gehört hatten, versicherten, daß er in „Brillanz" selbst Moscheles übertroffen habe; der Vortrag war feurig, doch nicht empfindungsreich; dagegen überraschte er in der Improvisation durch geistreiche Wendungen. Er ging bald nach Italien, wandte sich vom Klavierspiele ab und widmete sich fortan ganz der Opernkomposition. Aus jener Zeit stammen die größeren Virtuosenkompositionen gemischter Gattung, in denen gediegene musikalische Gedanken mit allerhand Passagen und Verzierungsschnörkeln abwechseln, die nur für den Effekt beim öffentlichen Vortrage berechnet

waren. Damals fiel es den berühmten Pianisten gar nicht ein, andere Kompositionen als ihre eigenen im Konzert vorzuführen. Nur Czerny machte eine Ausnahme, er spielte in Wien Beethovensche Konzerte und Sonaten. Als er 1812 das Es-dur-Konzert in einer Wohlthätigkeitsakademie vortrug, berichtete Theodor Körner (der Dichter): „Ein neues Konzert von Beethoven fiel durch." Vierzehn Tage vorher war es in Leipzig gespielt und mit größtem Enthusiasmus aufgenommen worden. Die Pianisten mußten daher sorgen, dem großen Publikum zu gefallen und ihre Vorzüge im glänzendsten Lichte erscheinen zu lassen. Diejenigen, in denen das musikalische Talent und der Ehrgeiz mit höherem künstlerischen Sinne verbunden war, bemühten sich ihr edleres Streben auch in der Öffentlichkeit kundzugeben, ihm Anerkennung zu gewinnen. Andere, denen glänzende Erfolge, Gewinn und angenehmes Leben Hauptsache war, trachteten nur, ihre Ziele auf dem bequemsten und kürzesten Wege zu erreichen. Unter jenen stehen Hummel und Moscheles voran, unter den Verflachenden haben Herz und Kalkbrenner die meiste Berühmtheit erlangt. Jene sind die Vertreter der Wiener Schule, diese kann man die echten Pariser ihrer Zeit nennen, wenn sie auch deutscher Abkunft waren, wie denn auch der Kölner Offenbach der Gründer der französischen Operette gewesen ist.

J. N. Hummel (1778—1837) hatte als Knabe den Unterricht des großen Mozart genossen und seine Studien in der Komposition unter Albrechtsberger, Salieri und Haydn gemacht. Er war also ein vollständig gebildeter Künstler. Als Klavierspieler entzückte er das Publikum eine Zeit lang durch ungemein zarte und klare Vortragsweise, durch die Nettigkeit und Reinheit der Passagen. Die Zeitungen rühmten an ihm ganz besonders, daß er fast nie das Pedal brauchte;

auch als Improvisator leistete er ganz Ausgezeichnetes. Als aber gegen Ende der zwanziger Jahre eine neue Generation erstand, als Liszt und Thalberg hervortraten, da konnte sein glattes, schwungloses Spiel nicht mehr erwärmen; und er, der so lange gepriesen und in Gedichten besungen worden war, mußte es erleben, daß seine Konzerte in Wien halb leer blieben, was ihn, den gewöhnlich Ruhigen und Gleichmütigen, zu bitteren Bemerkungen veranlaßte. Von seinen Werken haben das Septett in D-moll — das Liszt, Thalberg und Rubinstein oft vortrugen — und die Konzerte A-moll, H-moll und As-dur bleibenden Wert behalten. Für die Kulturgeschichte des Klaviers interessant und für die künstlerische Individualität Hummels bezeichnend ist es, daß er in seinen Adagios zuerst die sehr wohlklingenden, aber verschnörkelten und oft nichtssagenden Verzierungen, Kadenzen und laufenden Passagen anwandte, die seiner Zeit mit der Rossinischen Opernmusik nach Deutschland gekommen waren.

J. Moscheles (1794—1870) war Schüler von Dionys Weber in Prag, aber von Jugend an glühender Verehrer Beethovens, dessen Klavierspiel er als Richtschnur in seiner Virtuosenlaufbahn betrachtete. Seine Behandlung des Instrumentes und sein Vortrag waren entschieden schwungvoller und energischer als die Hummels, auch seine Improvisationen wurden gerühmt. Unvergänglichen Wert besitzen seine Etüden op. 70, nicht blos als Lehrstudium, sondern auch als Kompositionen. Die meisten unter ihnen sind kleine Meisterwerke, und Liszt hat in seinen Konzerten mit dem Vortrage der in As, Es, E und G den größten Enthusiasmus des Publikums erregt. Die Arpeggio-Etüde E-moll und die chromatische in G-dur haben ganz entschieden Chopin vorgeschwebt, als er die seine in Es-dur und A-moll (op. 10) schrieb; die Ähnlichkeit der Form ist unverkennbar.

Moscheles war auch ein fein gebildeter Mann, der im steten Verkehr mit den Besten seiner Zeit lebte, und ein wahrhaft edler Mensch. Seine Briefe und Tagebücher (von seiner Frau 1872 veröffentlicht) bieten einen sehr schätzenswerten Beitrag zur Kenntnis der künstlerischen Verhältnisse seiner Zeit und sollten von jedem Musikfreunde eifrig gelesen werden.

Dem Musiker oder Dilettanten, der heute die „Fantasien" und „Variationen" von Herz und Kalkbrenner zur Hand nimmt, muß es unbegreiflich erscheinen, daß diese Kompositionen einst allgemein verbreitet waren, ja, daß die von Herz eine Zeit lang den Salon und den Konzertsaal beherrschten; der Klavierspieler, der „Effekt machen" wollte, mußte Variationen von Herz spielen; man wird sie bis zu Anfang der dreißiger Jahre fast auf allen Konzertprogrammen der Klaviervirtuosen finden.

Fr. Kalkbrenner (1788—1849) war entschieden ein besserer Musiker und Klavierspieler als Herz, hat aber nicht im selben Maße den Geschmack des großen Publikums zu befriedigen verstanden. Sein Vater, Chordirektor an der großen Oper in Paris, brachte ihn an das Konservatorium, wo ihn Adam unterrichtete, und sandte ihn dann 1803 nach Wien,*) wo er von

*) Vielfach wird angegeben, der Vater habe ihn nach Wien gesandt, damit er vor den Verführungen des Pariser Lebens bewahrt bleibe. Ja die Gräfin Bassanville erzählt in ihrem Buche „Les salons d'autrefois," in dem sie nicht weniger als 83 Seiten dem Salon Kalkbrenner widmet, der 15jährige wäre einer der Hauptheldeu der tollen Jünglinge gewesen, die unter dem Namen der „merveilleux" alle möglichen Streiche verübten. Als der glänzendste unter ihnen, der Adoptivsohn des millionenreichen Kaiserlichen Goldschmiedes Odiot, einen Raubanfall begangen hatte, wofür er vom Pflegevater sofort erschossen wurde, soll der alte Kalkbrenner den Entschluß gefaßt haben, den Sohn wegzuschicken. Man darf der alten Schwätzerin nicht alles glauben, sie schmückte gar zu gern aus, doch kann man mit Sicherheit annehmen, daß der junge Kalkbrenner immer großer Eleganz und feiner Manieren beflissen war.

Albrechtsberger Kompositionsunterricht erhielt. 1806 nach dem Tode des Vaters kehrte er nach Paris zurück und ward bald ein in den besten Kreisen beliebter, von den Damen begünstigter Lehrer. Auch in England, wo er 1814—1823 weilte, fand er die beste Aufnahme. Abenteuerliche Zwischenfälle zwangen ihn, London zu verlassen, er ging wieder nach Frankreich und heiratete Fräulein d'Estaing, die Tochter eines Generals und einer Egypterin, die dieser während des Napoleonischen Zuges nach dem Oriente gechelicht hatte. Frau Kalkbrenner war sehr reich, schön und liebenswürdig und wurde, da der Vater einen altadligen Namen trug, von der besten Gesellschaft als ebenbürtig betrachtet. Durch sie gelangte der Pianist Kalkbrenner zu Beziehungen und zu einer gesellschaftlichen Stellung, wie sie kein anderer Künstler in jener Zeit besaß. Sein Hochmut und seine Eitelkeit und Prahlerei wurden zuletzt unausstehlich, er ließ auch keinen Pianisten gelten, der nicht nach der von ihm „erfundenen" Methode das Instrument behandelte. Als Chopin 1831 nach Paris kam, beeilte er sich mit Kalkbrenner bekannt zu werden; er spielte ihm sein F-moll Konzert vor. Der große Herr enthielt sich jedes Urteils über die Komposition, die heute von allen Klavierspielern studiert wird, und meinte nur „Chopin habe keine Methode", und „wenn er (Kalkbrenner) einmal aufhöre zu spielen, würde kein Vertreter des höheren Klavierspiels mehr zurückbleiben." Dann stellte er dem 22 jährigen Komponisten des E-moll Konzertes den Antrag, er wolle ihn drei Jahre lang unterrichten. So berichtet Chopin selbst in einem Briefe, in dem er gleichzeitig große Bewunderung für Kalkbrenners Klavierspiel ausspricht; „es ist etwas Höheres in ihm als in allen Virtuosen, die ich bisher gehört habe." Allerdings hatte er Moscheles und Hummel nicht gehört und Liszt, der damals 19 Jahr zählte, noch nicht kennen gelernt;

auch war Kalkbrenners Spiel nach dem Urteile der Zeitgenossen vollendet in Sauberkeit, Eleganz und glänzendem Anstrich (vernis).

Henri Herz (geb. 1806 in Wien) stand als Klavierspieler wie als Tonsetzer weit unter Kalkbrenner, nichtsdestoweniger haben seine „Werke" eine viel größere und länger dauernde Verbreitung gefunden; seine „Variationen" und „Rondos" wurden noch öffentlich gespielt, lange nach dem der Name Kalkbrenner aus den Konzertanzeigen der Pianisten verschwunden war. Völlig wertlos in der Erfindung, ganz oberflächlich in der Arbeit, boten sie dennoch dem Spieler Gelegenheit, Bravour zu zeigen, ohne daß er sehr große Schwierigkeiten überwinden mußte; sie waren also „dankbar", während die Kompositionen von Hummel und Moscheles geistiges und technisches tieferes Studium verlangten.

Wenn diesen beiden Klavierspielern und Komponisten hier eine längere Besprechung gewidmet ward, obwohl sie heute ganz vergessen sind und ganz bedeutungslos erscheinen, so geschah das nicht ohne triftigen Grund: sie beide spielen in der Kulturgeschichte des Klavierspiels eine gar nicht unwichtige Rolle; war doch Herz zweiunddreißig Jahre (1842—1874!) Professor am Pariser Konservatorium und hat eine Masse Schüler ausgebildet! Er und Kalkbrenner sind, wie ich schon angedeutet habe, ganz entschieden die Gründer („Chefs d'école") der Pariser Pianistenschule gewesen, deren Hauptvertreter noch heute, bewußt oder unbewußt, in viel höherem Grade der Herz-Kalkbrenner als der Liszt-Thalbergschen Richtung folgen, große Eleganz, Reinheit und Bravour der Technik anstreben und Lebhaftigkeit des Vortrages besitzen, der von vielen Leuten irrtümlich als „feurig" bewundert wird, obwohl er weit abseits liegt von wahrhaft warmer Empfindung. So z. B. der auch in Deutschland bekannte H. Ch. Planté, der

charmant Klavier spielt und Bach und Beethoven gerade so elegant vorträgt wie Chopinsche Etüden. Selbst der sehr geistreiche Komponist St. Saëns steht als Klaviervirtuose auf dem Boden jener Pariser Schule. Er hat sie vervollkommnet, seine Technik ist großartig und glänzend, besonders in der Wiedergabe seiner eigenen Kompositionen, aber sein Anschlag und sein Vortrag entbehrt der Wärme, jener Schattierungen, wie sie die Bewegung der Affekte verlangt; seine Leistungen imponieren, erzeugen aber keinen nachhaltigen Eindruck. Wenn man liest, was über Kalkbrenners Spiel in seiner Glanzzeit geschrieben worden ist, könnte man St. Saëns als Pianisten den Superlativ von Kalkbrenner nennen.

IV.

Liszt, Thalberg und ihre Nachfolger. Die neuesten Entwickelungen.

Die kulturgeschichtliche Bedeutung des Klavierspieles der Neuzeit ist durch Franz Liszt begründet worden. Sein Erscheinen in Deutschland hat eine ungeheure Umwälzung im ganzen Klavierstudium hervorgebracht; es giebt heute keinen großen oder bedeutenden Pianisten, der nicht von Liszt gelernt hätte, unmittelbar, indem er ihn hörte oder dessen Unterricht genoß, oder mittelbar durch das Studium seiner Klavierwerke. Einige Pianisten, die nach ihm kamen, haben versucht, durch wohlklingendes Salonspiel oder durch bloße Bravour zu glänzen, und auch eine Zeit lang viele Erfolge gewonnen, wie z. B. Willmers, Dreyschock u. a., aber ihre Namen sind verschollen; wer immer einen höheren Aufschwung nahm, war vom Geiste Liszts beseelt, selbst wenn er ihm nicht in allem folgte. Das heutige Klavierspiel, die ganze Behandlung der Technik und der Schattierungskunst steht unter dem Zeichen Liszts; selbst diejenigen hervorragenden Pianisten, die keines

seiner Werke öffentlich vortragen, die sich für Gegner seiner Richtung halten, gehören unbewußt zu seiner Schule; denn ihre Technik ist undenkbar ohne den Impuls, der von ihm ausgegangen war. Aus Hummel und Moscheles konnten sie das nicht lernen, was sie in ihrer Wiedergabe selbst klassischer Werke zeigen. Liszts Auffassung Beethovenscher Sonaten und Konzerte wirken noch heute als Überlieferung. Eine solche gänzliche Umwälzung in dem Klavierspiele kann nicht aus der Wirkung großartigster Virtuosität allein erklärt werden. Man muß vielmehr die ganzen Zeitverhältnisse, in denen Liszt aufwuchs, die Ideen, die bei der Entwickelung seines Genies mitthätig waren, in Betracht ziehen.

Liszt (geb. 1811, gest. 1886) war als Knabe Schüler Czernys in Wien, und nachher in Paris und London sein eigener Lehrmeister. Die unveränderte Grundlage seines Klavierspieles ist also die Wiener Schule gewesen. Als er nach dem Tode des Vaters, 17 Jahre alt, seinen und der Mutter Unterhalt durch Unterricht bestreiten mußte, ward er sofort in die besten Kreise eingeführt. Damals begann die Herrschaft der romantischen Schule, deren Ideen auch in der Pariser eleganten Gesellschaft Verbreitung fanden. Der vollständige Umschwung, den die Revolution und die Napoleonische Herrschaft in allen politischen und sozialen Verhältnissen Frankreichs hervorgebracht hatten, mußte auch auf die Entwickelung der Künste mächtigste Wirkung üben. Dichtkunst und Malerei hatten in der Schreckenszeit nur revolutionär, dann aber nur imperialistisch sein dürfen; sie nahmen unter der Restauration großartigen Aufschwung, der sich nach der Julirevolution zum Gipfel der Romantik erhob. Viktor Hugos Dramen und lyrische Gedichte, Alex. Dumas' Dramen und Romane, Alfr. de Mussets geniale und sinnliche Poesien und „Proverbes", die Gemälde von Géricoult, Dela-

croix, Biard u. a. hatten den „konventionellen Formalismus, hergebrachten Regelzwang", die „akademischen Gemeinplätze" überwunden, die Freiheit der Phantasie, Unbeschränktheit in der Wahl der Stoffe und Mittel als obersten Grundsatz verkündigt. Und die Schule errang glänzende Siege nicht blos auf der Bühne und in den Ausstellungen, sondern auch im gesellschaftlichen Leben; ihre Vertreter gehörten zu den gefeierten Persönlichkeiten der Salons. Viktor Hugo, Lamartine, Alfr. de Musset bewegten sich in der besten Gesellschaft; Alex. Dumas, Th. Gautier, Alfr. de Vigny, Prosp. Mérimée zählten zu den elegantesten jungen Männern, lebten auf großem Fuße und waren überall gern gesehen. Die berühmten Maler verkehrten in allen Kreisen als Gleichberechtigte. Auch ward seit der Julirevolution von dem „Bürgerkönigtume" allen bedeutenden Künstlern eine bevorzugte Stellung eingeräumt. Die älteren Berühmtheiten Delavigne, Scribe, Horace Vernet empfingen in ihrem Hause die beste Gesellschaft. Auber und Rossini gehörten zu den Zierden der Salons, der eitle aufgeblasene Kalkbrenner konnte sich rühmen, daß Herzöge und Fürsten mit ihren Gemahlinnen seinen Salon besuchten.

Während nun die romantische Schule in Dichtkunst und Malerei entschieden vorherrschte, hatte sie in der Musik nur zwei bedeutende Vorkämpfer gewonnen: Berlioz als schaffenden, Liszt als wiedergebenden Künstler. Zwar konnte Chopin als Komponist zu den Romantikern gerechnet werden, aber seine ganz entschiedenen Äußerungen gegen Berlioz, seine bei jeder Gelegenheit kundgegebene Begeisterung für Mozart, während er für Beethoven nur eine kühle Bewunderung hegte, ließen vollständig erkennen, daß er der romantischen Schule fern stehen wollte. So unerklärlich das einer ersten oberflächlichen Betrachtung erscheinen mag, die

nähere Prüfung erkennt es als Notwendigkeit. Chopins zartfühlender, weicher, kränklicher Natur fehlte das Verständnis für die kühn herausfordernden, himmelstürmenden Geister jener Epoche, für die, oftmals alle Grenzen des Ausführbaren überschreitenden, doch immer anregenden geistreichen Programme Victor Hugos und Berlioz'; sein elegantes, aristokratisches Wesen mußte sich unbehaglich berührt fühlen von dem ungezwungenen, mitunter cynischen Gebahren, das die Jünger dieser Schule zur Schau trugen. Es waren also nur Berlioz als Komponist und Liszt als ausübender Künstler (er komponierte damals nur Phantasien und kleinere Stücke) Romantiker in der vollen damaligen Bedeutung des Wortes. Die anderen Musiker scharten sich um das „klassische" Banner: das bedeutete in der Instrumentalmusik Haydn, Mozart und Beethoven, bis zur neunten Sinfonie, in der Oper Auber, Adam, Boieldieu, Rossini, allenfalls selbst Meyerbeer, der in seinen Opern durch gut berechnete Zugeständnisse an das große Publikum bewiesen hatte, daß er vor alten Gewohnheiten gehörigen Respekt hegte.

Berlioz' Werke haben anfangs der dreißiger Jahre Aufmerksamkeit erregt, in der Mehrzahl der Musiker heftige Gegner und im Publikum wenig Verständnis gefunden. Wie alle Nationen romanischen Ursprungs hegten die Franzosen eine Vorliebe für die Oper, die ja auch in Paris damals und zwar in allen Gattungen auf der höchsten Stufe äußerlicher Vollendung stand. In der Akademie Royale wirkten die bedeutendsten dramatischen Sänger, das beste Orchester und die berühmtesten Tanzkünstlerinnen, die Fanny Elsler und die Marie Taglioni. Die Opéra comique war, was sie noch heute ist, Musteranstalt für die feinere leichtere Gattung. Und in der Italienischen Oper waren alle Berühmtheiten der ganzen Welt zu hören, nicht blos italienische, die Malibran,

Pasta, dann Lablache und Rubini, sondern auch die Deutschen, die Sontag, Schröder-Devrient u. a.

Aber nicht bloß das Äußerliche, Glänzende war in Paris zur höchsten Entfaltung gediehen, auch das Gediegene, Ernsthafte hatte viele würdige Vertreter. Den unzweifelhaftesten Beweis hierfür geben Felix Mendelssohns Briefe aus dem Jahre 1832. In den ersten Wochen seines Pariser Aufenthalts berührt ihn das musikalische Leben der Seinestadt auf das unangenehmste. Nach und nach muß er eingestehen, daß Baillot mit anderen Künstlern sein Octett besser wiedergaben, als er es vordem in Deutschland gehört hatte, daß die Aufführung seiner Sommernachtstraum-Ouverture im Konzerte des Konservatoriums eine vortreffliche war; er berichtet, wie er im eben erwähnten Konzerte Beethovens G-dur-Konzert gespielt habe, und daß der Königliche Hof, dem er gar nicht empfohlen war, gekommen sei, daß er ferner von allen Musikern (mit Ausnahme von K.) Beweise der Hochachtung empfangen habe und gar nicht wisse, wie er das alles erwidern solle. Wenn nun eine so innerliche Natur wie Felix zuletzt von dem Pariser geistigen Leben und Treiben fast ganz eingenommen, so zu sagen fasziniert ward, darf man sich dann verwundern, daß alle Musiker, die Ruhm und angenehme gesellschaftliche Stellung anstrebten, nach Paris wanderten?

Paris war damals unbestritten der Mittelpunkt des geistigen Lebens in Europa, die Stadt, in der die denkbar stärksten Gegensätze dicht neben einander wirkten, sich kreuzten, ja manchmal momentan vereinigt nach einem Punkte, nach dem Umsturz des Bestehenden hindrängten: Katholischer Mystizismus und Unbändigkeit der Leidenschaften, Legitimitätsprinzip und Republikanismus, strengste aristokratische Gesinnung und St. Simonismus, Phalanstere Bestrebungen, Sozialismus,

Kommunismus u. s. w., alles das konnte man öfters bunt durcheinander gewürfelt finden. Hierzu kamen noch die Sympathieen für die Polen, die sich wieder in aristokratische für die großen Familien der Czartoriski, Potocki, und in demokratische für die kleineren Leute teilten, dann die für die deutschen Liberalen, Heine und Börne. Alle Leidenschaften, politische und soziale, waren in steter Gährung und Aufregung.

Paris galt aber auch zu gleicher Zeit als die Schule des guten Tones, der feinsten Gesprächsart; das boshafte Wort, daß der Franzose einem mit größerer Höflichkeit die Thür weist, als der Deutsche ihn zum Essen ladet, war nicht ganz unberechtigt.

In diesem Centrum ist Liszt aufgewachsen. Sein großartiges musikalisches Genie, sein ungemein lebhafter, für alles Gute, Schöne, Erhabene und besonders für das Excentrische empfänglicher Geist hätten ihn in jeder Stadt zu hoher Bedeutung gebracht. Aber den romantischen Nimbus und die Entfaltung zur höchst interessanten und höchst eleganten Persönlichkeit konnte ihm nur Paris verleihen. Wohl überall hätte sich die Gunst der Frauen dem bezaubernden Jünglinge zugewandt, dessen merkwürdige Züge Ary Scheffer in wundervoller Weise nachgebildet hat. (In Bechsteins Klaviersalon hängt eine Kopie dieses Bildes.) Eine magere, schlanke Gestalt, scharfe geistreiche Züge, von langen dunkelblonden, bis auf die Schulter herabfallenden Haaren umrahmt, eine besonders hohe, schöngeformte Stirn und kühn gebogene Nase, ein freundliches, geistreich blitzendes Auge, ein feiner sinnlicher Mund, dazu eine blasse, aber durchaus nicht kränkliche Gesichtsfarbe, und ein ganz merkwürdiger schwärmerischer Gesichtsausdruck. Dieser Kopf und dieser Ausdruck sind die treueste Darstellung der Pariser romantischen Schule in ihrer vor-

nehmsten Erscheinung. Nur in Paris, wo die Poesien von Alfred de Musset, die Romane der Georges Sand eine förmliche Umwälzung der Ideen der Frauenwelt erzeugt hatten, war es möglich, daß die junge Tochter eines Ministers Karls X. aus altem Geschlechte zu ihrem siebzehnjährigen Klavierlehrer eine heftige Neigung faßte und seine Frau werden wollte, daß deren Mutter nichts dagegen einwendete, und daß erst nach ihrem Tode der Vater die Wahrheit entdeckte, dem Lehrer mit großer Schonung die möglichen unangenehmen Folgen vorstellte und den Unterricht enden ließ. Nur in Paris war es möglich, daß sechs Jahre später eine der schönsten, geistreichsten, höchststehenden, gefeiertsten Damen der Gesellschaft, die Gräfin d'Agoult, eine dreißigjährige Frau, deren Ruf bisher nicht der Hauch eines Vorwurfs getroffen hatte, Mann, Kinder und die denkbar glänzendste gesellschaftliche Stellung verließ, um ihr Los an das noch ganz unsichere des dreiundzwanzigjährigen Liszt zu fesseln, dem sie ihr Herz geschenkt hatte.

Neben der Hauptrolle in diesem tragisch zu nennenden Romane führte Liszt noch einige kleinere, aber immer interessante durch: er war eine Zeit lang sehr devot, wollte nach jener ersten Liebe zur jungen Ministerstochter durchaus Geistlicher werden und ließ sich nur von den Bitten der Mutter abhalten; er war eine kurze Zeit lang eifriger Saint-Simonist; endlich war er auch als sehr geistreicher, musikalischer Schriftsteller aufgetreten und hatte in der „Gazette musicale" von Maurice Schlesinger mehrere kühn reformatorische Artikel veröffentlicht: „Über die Stellung der Künstler", über eine „zukünftige humanitäre Kirchenmusik" u. s. w. Diese Artikel fanden im großen Publikum weniger Beachtung; dagegen erregten seine in derselben Zeitung erschienenen Reisebriefe an Georges Sand, die ihn ihrerseits in ihren Schriften verherrlichte, an

Heinrich Heine, an Moritz Schlesinger über die Musik in Italien und das Mailänder Scalatheater allgemeinen Wiederhall. Auch der Artikel, den er gegen Thalbergs Kompositionen veröffentlichte, wirbelte viel Staub auf, weil alle klassisch gesinnten französischen Musiker, die gegen Berlioz und die romantische Richtung eiferten, sich im Lobe Thalbergs überboten hatten, der bei all seinen hoch schätzenswerten Eigenschaften doch kaum ein Klassiker gewesen ist. Ich war Schüler Thalbergs. Dieser große Virtuose, der in vollendet schöner und brillanter Behandlung des Instrumentes unübertroffen geblieben ist, bildete in Leistungen und Gebahren den entschiedensten Gegensatz zu den Romantikern, war aber dennoch kein Klassiker; denn dieses Wort bezeichnet ja nicht den Beobachter der äußerlichen Form allein, sondern einen solchen, der die Form mit geistigem Gehalte zu erfüllen weiß, sie auch zu erweitern versteht und doch nicht zerstört. Diesem Begriffe hat Thalberg nicht entsprochen. Seine Leistungen können als der „beste Ton" auf dem Klavier bezeichnet werden. Fétis, der Musikhistoriker und Kritiker, der in hohem Ansehen stand, der Liszt nicht freundlich gesinnt war und Thalbergs Preis in allen Tonarten verkündete, fühlte sich durch jenen Artikel in seiner Unfehlbarkeitswürde beleidigt.

Liszt war also der Mann, der in Paris, der geistig bewegtesten Stadt, eine hervorragende Rolle spielte; das war in Deutschland durch alle Zeitungen bekannt geworden, lange bevor er seine Triumphzüge daselbst begann. Wie aber sah es damals in Deutschland aus? Das politische und das geistige Leben stand auf der untersten Stufe. Die österreichische Regierung, von der aus das befehlende Wort an den Bundestag ging, hegte unüberwindliche Scheu gegen alle ideale Bildung. Jeder Dichter ward mit mißtrauischen Augen

angesehen; durch die Zensur waren Anastasius Grün, Lenau, Beck u. a. gezwungen, ihre Werke im „Auslande" zu veröffentlichen. Nur die Musik erfreute sich des Schutzes als ungefährliche Kunst. Preußen, nach jeder Richtung der Bildung viel weiter entwickelt, befand sich in stetem Rückschritte. Zwar wurde der Unterricht in den Schulen vortrefflich gegeben, aber die Plackereien der Zensur und die Reskripte der Minister gegen die Malkontenten mehrten sich von Tag zu zu Tag; mitunter griff selbst der wohlwollende, geistreiche König Friedrich Wilhelm IV. zur Feder, um seine Mißbilligung jeden Schrittes aus dem Geleise der Unterthanenpflicht kundzugeben; der friedfertige Schriftsteller Willibald Alexis (Häring) erhielt eine harte Abfertigung, als er sich an den Monarchen mit der bittenden Klage gewendet hatte, daß die Zensur seine litterarischen Artikel für die „Voss. Ztg." so lange unerledigt lasse.

Unter solchen Umständen war es leicht verständlich, daß der Besprechung aller Kunstangelegenheiten, besonders aber der musikalischen, das weiteste Feld überlassen wurde. Die Berliner Zensur, die jedes Wort, dem ein politischer Sinn unterschoben werden konnte, mit großem Argwohn betrachtete und prüfte, ließ allem Theaterklatsche freien Lauf. Den besten Beweis, wie überaus gelinde Vergehen in dieser Richtung geahndet wurden, bietet die Angelegenheit Rellstab-Sontag. Der damals noch in den ersten Stadien seiner Laufbahn wandelnde, später so berühmte und einflußreiche Kritiker hatte den tollen, lächerlichen Enthusiasmus der Berliner für die ebenso schöne wie äußerst talentvolle Sängerin Henriette Sontag in einem kleinen anonymen Büchelchen verspottet mit unverkennbaren Anspielungen auf hochstehende Persönlichkeiten. Er büßte diese Kühnheit durch drei Monate Festungshaft in Spandau. Das hinderte ihn jedoch nicht,

sofort nach Ende dieser Straf ein die Redaktion der „Vossischen Zeitung“ einzutreten, daselbst seine kritische Thätigkeit weiter zu entfalten und später einen sehr heftigen Kampf gegen den noch sehr mächtigen Generalmusikdirektor Spontini zu beginnen und durchzuführen. Hätte seine Broschüre sich auf politischem Gebiete bewegt, wenn auch in viel zahmerer Haltung, so würde die Zensur nie und nimmer ihm eine derartige weitere Entfaltung litterarischer Thätigkeit gestattet haben. Doch, wie gesagt, in „Kunstsachen“ war fast alles erlaubt.

In Wien blieben die unbezeichenbaren Redensarten, die Nestroy manchmal auf der Bühne vorbrachte, unbeachtet, die leiseste politische Anspielung wurde bestraft. Litterarische Streitigkeiten konnten mit den gemeinsten persönlichen Ausfällen geführt werden, die Zensur nahm keinen Anstoß daran, nur durfte der Ausdruck „Freiheit der Meinung“ nicht vorkommen. So waren die Verhältnisse in Deutschland beschaffen, als Liszt hervortrat, umstrahlt vom Ruhm seiner Kunst und seiner romantischen Abenteuer.

Er kam von Italien nach Wien in dem Augenblicke, da Klara Wieck (Schumann) in ihrem achtzehnten Jahre auf der Höhe der berauschenden Erfolge in der Kaiserstadt stand. Sie war die edelste Vertreterin des wahrhaft Schönen in der wiedergebenden Kunst, sie ist dem Schönen treu geblieben, während alle berühmten Pianistinnen sich der virtuosenhaften Richtung zugewendet haben; nur Wilhelmine Claus-Szarvady und in letzterer Zeit die graziöse, liebenswürdige Klotilde Kleeberg sind weibliche Musikkünstlerinnen geblieben. Vor dem blendenden Meteor Liszt verschwand aber das milde Licht des Sterns Klara Wieck.

Man kann sich keinen Begriff machen von der aufregenden Wirkung, die Liszts Erscheinen, seine künstlerische und gesell-

schaftliche Wesenheit in Deutschland während eines Jahrzehnts (1838—47) hervorgebracht hat. Das heutige Menschengeschlecht wird in all seinen Schichten täglich von den verschiedenartigsten politischen und sozialen Fragen bewegt. Keine Klasse steht so hoch oder so niedrig, daß sie sich diesen Fragen gegenüber teilnahmslos und gleichgültig verhalten könnte, jede wird willig oder unwillig von irgend einer Strömung erfaßt und mitgezogen. Auch eine großartige künstlerische Erscheinung vermag also heutzutage nicht die Aufmerksamkeit der ganzen geistigen Welt und der Gesellschaft auf sich allein zu lenken; der höchste Anteil, den sie erregt, wird mit anderen wichtigen Fragen zu rechnen haben und zeitweise vor anderen Angelegenheiten in den Hintergrund treten. In den verschiedenartigsten Bestrebungen sind zu viele und darunter gewaltige Elemente thätig, als daß eines allein über alle anderen herrschte. Aber in jener vormärzlichen Zeit erschien Liszt nicht blos als der großartigste wiedergebende Künstler, sondern als der Träger aller der romantischen Ideen, welche die französische Gesellschaft bewegten und in Deutschland zu den verpönten gehörten. Seine Behandlung des Instrumentes, seine Vortragsweise führten eine gänzliche Umwälzung im Klavierspiele herbei; bloße, wenn auch höchste Virtuosität hätte das nie zu stande gebracht; es war der Geist der neuen Zeit, der aus seinem Klavierspiele tönte, der Geist, der kein anderes Gesetz anerkennt, als das seiner Wesenheit ansteht, der Geist der fesselosen Phantasie, der energischsten Kraftentfaltung, des Vorwärtsdringens nach dem Ziele.

Daß die Leute sich in Narrheiten überboten, um ihren Enthusiasmus kundzugeben, daß die Wiener Zeitungen täglich ihre Hauptspalten mit Artikeln über ihn füllten, daß im philosophierenden Berlin, wo zuerst über den Wiener Enthu-

siasmus gespöttelt worden war, hinterdrein ein noch größerer Spektakel losging — der König ernannte ihn zum Ritter des eben neu geschaffenen Civil-Ordens „pour le mérite", die Studenten begleiteten ihn bei seiner Abreise in Vierspännern, „mit Fahnen und in vollem Wichs" — war bei den damaligen Zeitverhältnissen ganz erklärlich. Aber es ist notwendig, darauf hinzuweisen, daß auch die größten Musiker jener Zeit, Mendelssohn und Schumann, ihm hohe Bewunderung zollten; jener schrieb an seine Mutter (30. März 1840), er habe „keinen Musiker gesehen, dem wie Liszt die musikalische Empfindung bis in die Fingerspitzen liefe und von dort ausströmte"; und Schumann ist ganz begeistert von dem „Feldherrn-Vortrag" des Weberschen Konzertstückes und berichtet von dem noch nicht erlebten Enthusiasmus der Hörer. In Liszts Vortragsweise wirkten wie in dem Pariser Leben, in dem er aufgewachsen, die verschiedenartigsten Elemente zusammen. Er ward in manchen Einzelheiten von Nachfolgern übertroffen, von Bülow z. B. in der Einheitlichkeit des Vortrages klassischer Komposition, von Tausig in der Unfehlbarkeit der Technik, von Rubinstein in der Kraft und kolossalen Ausdauer; im schönen Klange des Klaviertones, im Anschlage, war ihm Thalberg überlegen. Aber in der Gesamtwirkung ist er einzig geblieben, und es mag paradox klingen: aus seinen Irrtümern konnte der echte Musiker oft mehr Belehrung und Anregung schöpfen als aus der zahmeren Korrektheit mancher „klassischen" Spieler.

Während er als Triumphator Europa durchzog, lebte in Paris still und zurückgezogen, fast immerwährend kränkelnd, aber geistig unermüdlich schaffend, ein Künstler, der ebenfalls auf die Entwickelung des Klavierspieles, auf die geistige und technische Behandlung des Instrumentes einen sehr großen immerdauernden Einfluß geübt hat, Friedrich Chopin

(geb. 1809 in der Nähe von Warschau, gest. 1849 in Paris). Dieser merkwürdige Pianist und Komponist hat in beiden Eigenschaften eine eigentliche Schule gar nicht gegründet; dennoch giebt es keinen Klaviervirtuosen irgend welcher Richtung, der nicht Chopinsche Kompositionen in seinen Konzerten spielte; und neben den Werken der Großmeister erscheinen die Chopinschen am häufigsten auf den Klavierkonzertprogrammen, obwohl sie an innerm Werte denen von Schumann und Brahms nicht gleichstehen. Der Grund dieser Erscheinung liegt darin, daß ihnen einerseits eine nicht weit umfassende, aber unvergleichliche, unverkennbare und unnachahmliche Originalität innewohnt, und daß sie anderseits jedem Vortragenden Gelegenheit bieten, gerade seine Vorzüge leuchten zu lassen. Der feurige Virtuos kann in den herrlichen Etüden, Präludien, Scherzi und Konzerten großartige Technik und geistreichen Vortrag entfalten, der mehr gefühlvolle als glänzende wird mit den Nocturni, der poetischen Berceuse, den Mazurken die Gunst der Hörer gewinnen.

Chopins Klavierspiel war nach den Zeugnissen aller, die ihn gehört haben, „zauberhaft", „einzig", „unbeschreiblich", „duftig", „vornehm" u. s. w. Aber er trug mit seltensten Ausnahmen nur seine eigenen Kompositionen vor, und gleichwie diese nicht nachgeahmt werden können, so blieb auch sein Spiel ohne Nachahmung. Von allen seinen zahlreichen Schülern ist keiner zur Berühmtheit gelangt, während fast alle Virtuosen der Neuzeit, die mit Erfolg aufgetreten sind, der Lisztschen Schule entstammen. Aber, wie schon angedeutet, Chopins Einfluß auf die Entwickelung des höheren Klavierspiels war und ist noch heute unermeßlich; ein bedeutender Pianist, der nicht Chopin spielt, ist undenkbar.

Es ist nun die merkwürdige Thatsache festzustellen, daß alle von Liszt gebildeten, zur Berühmtheit gelangten Pianisten ihre größten Erfolge durch künstlerische Eigenschaften in Leistungen errungen haben, die nicht in der Wesenheit des Meisters lagen, und daß derjenige, der dieser Wesenheit am nächsten stand und zu großem Ruhm gelangt ist, Rubinstein (1830—1894), kein Schüler Liszts gewesen ist. Er überragte diesen in Kraft und Ausdauer, in der Schönheit und Tonfärbung des Anschlages; im feurigen Vortrage stand er ihm gleich, und nur in der mächtigen geistvollen Auffassung klassischer Werke konnte er mit Liszt nicht ganz auf eine Stufe gestellt werden. Wo seine Wesenheit sich unbeschränkt entfalten konnte, blieb er unerreicht. Im Winter 1893 veranstaltete er einige Morgenkonzerte für geladene Gäste, in denen er nur eigene Kompositionen vortrug; ein schöneres, genialeres Klavierspiel ist niemals vernommen worden. In der Wiedergabe klassischer Werke war Hans v. Bülow (1830 — 1894) nicht bloß ein würdiger Nachfolger Liszts, sondern auch in vielfacher Beziehung unvergleichlich. Dieser ganz merkwürdige Künstler, der sowohl als Pianist wie als Pädagog und besonders als Dirigent *) Erstaunliches geleistet hat, ist der erste Virtuose gewesen, der in einer Zeit, wo noch die blendende Technik oder fades empfindsames Salongeklingel in hohem Werte standen, die ernste Richtung gründlichsten Studiums der Klassiker vertrat und in ihr das höchste Ziel erreichte. Man hat an ihm öfters Mangel an Gefühlswärme getadelt. Aber eine Wiedergabe der letzten fünf Sonaten von Beethoven, wie sie Bülow an einem Abende bot, eine derartige Darstellung des Ideenganges bis in die kleinste

*) Was er aus der kleinen Meininger Kapelle geschaffen, zu welcher Höhe er die Philharmonischen Konzerte in Berlin gebracht hat, kann hier nur angedeutet werden.

Einzelheit, war ganz unmöglich ohne jene vollkommene durchgeistigte Objektivität des Vortrags, die den Gefühlsbewegungen Schranken setzt. Neben ihm ist noch Karl Tausig (1841—71) zu nennen, der in der Blüte der Jahre der Kunst entrissen ward, als er eben den Prozeß innerer Läuterung durchgeführt hatte und dem Höhepunkt edelster Kunstleistungen schon ganz nahe stand.

Nach dem Tode dieser Künstler ist Eugen d'Albert der letzte aus der Lisztschen Schule, der die edlere Richtung vertritt, welche bei aller Geltendmachung der Virtuosität nicht in sie den Schwerpunkt der Leistung legt, sondern in die geistige Vertiefung, in die Auffassung, in schöne, künstlerisch einheitliche Wiedergabe der gediegensten Tonwerke. Auch Joseph Hoffmann, ein Schüler Rubinsteins, ist ehrenvoll zu erwähnen; der neunzehnjährige Künstler zeigte in seinen Konzerten bewundernswerte Gediegenheit des Vortrages verbunden mit vollendetster Technik.

Aber eine andere Gattung von Pianisten ist in den letzten Jahren aufgetaucht und beim großen Publikum zu glänzenden Erfolgen gelangt; es ist ihnen insofern eine gewisse kulturgeschichtliche Bedeutung beizulegen, als ihr Streben und ihr Gebahren einer Hauptströmung des modernsten geistigen Lebens entspricht, das zu gewaltsamen Effekten hinneigt und jene Richtung befördert, welche kein anderes Gesetz anerkennt als ihre Zwecke, keine andere Moral als das Gelingen. Die meisten Leute wollen mit Macht hingerissen sein, sie lassen sich von der Entfaltung brutaler Kraft verblüffen und bleiben oft gegenüber der wahren Kunstleistung indifferent. Und so ist es leicht erklärlich, daß in neuester Zeit ein Pianist, der nur die höchste technische Agonistik auf dem Klaviere zeigt und nur diese zeigen will, wenn er auch hier und da einmal klassische Schminke auflegt, die glänzendsten Erfolge und Einnahmen

erzielt. Man tadelt ihn, der größte Teil der Kritiker greift ihn an, selbst die ihm günstigen gestehen, daß er sich an klassischen Werken versündige, aber das große, das zahlende Publikum läuft in seine Konzerte; denn es ist lüstern nach Sensation, gleichviel welcher Art, es will gepackt sein, und das Schöne, Edle packt nicht.

Wenn einmal die wilden Leidenschaften auf anderen Gebieten des öffentlichen Lebens ausgetobt haben, dann dürfte auch in der Musik und im Klavierspiele das Schöne, das wahrhaft Ideale zu seinem Rechte kommen, d. h. dem großen Publikum besser gefallen als die jetzt am meisten beliebten Kraftproben. Aber wann diese Besserung eintreten wird, wer vermag das zu bestimmen?

Neueste Programm-Musik.

Zu den eigentümlichen inneren Widersprüchen, an denen das jetzige Musikleben Deutschlands so viel reicher als jede andere Kunst ist, gehören auch die Programm-Musik und ihre Partei. Diese nennt sich mit Vorliebe die neudeutsche, denn sie vertritt ja nach ihrer Versicherung die echte deutsche Kunst in all' ihren Richtungen; sie hat auch das Prinzip der Programm-Musik auf ihr Heerbanner geschrieben und verficht es bei jeder Gelegenheit mit größter Entschiedenheit und rückhaltlos. Das absonderlichste Musikstück findet bei ihr rücksichtsvolle Aufnahme und Beurteilung, sobald es mit irgend einer Überschrift hervortritt, an die sich allerhand psychologische Phrasen und sonstige Erläuterungen knüpfen lassen; nur darf es nicht gut klingen, sonst wäre es ja nicht neudeutsch, je abstruser desto mehr neudeutsch. Man sollte also glauben, die Programm-Musik sei ein urdeutsches Musikmoment, das erst die Schule zur vollen Entfaltung gebracht hat. Aber sonderbarerweise ist sie nicht in Deutschland entstanden, ist

vielmehr ein aus Frankreich importiertes und dann in Weimar vervollkommnetes Produkt. Die vereinzelten Programmmusik-Versuche, die im verflossenen Jahrhundert in Deutschland angestellt wurden, sind spurlos verschwunden. Daß der verdienstvolle Kuhnau (1667—1722), der Vorgänger von J. S. Bach im Kantoramte an der Thomasschule, „Biblische Historien auf dem Klavier zu spielen" geschrieben, daß er den „Streit Davids und Goliaths", den „von David kurierten Saul" zur „Vorstellung" gebracht hat, daß der Abt Vogler (1749—1814), dieser sehr begabte Marktschreier, den „Tod des Herzogs Leopold von Braunschweig" auf der Orgel vorgetragen hat, das ist nur denjenigen Fachmusikern und Musikfreunden bekannt, die geschichtlichen Einzelheiten spezielle Aufmerksamkeit zuwenden. Dagegen weiß wohl die ganze Musikwelt, daß der geniale Hektor Berlioz (1803—1869) im Jahre 1830 eine phantastische Symphonie „Episodes de la vie d'un artiste" komponiert und aufgeführt hat, die große Bewegung für und und wider erregte, und deren Bedeutung auch in Deutschland erkannt ward. Der edle Schumann, dem nur der von Liszt geschaffene Klavierauszug, nicht die Partitur vorlag, veröffentlichte in seiner „Neuen Zeitschrift für Musik" einen langen, sehr eingehenden, loberfüllten Artikel, worin er Berlioz gegen die Angriffe von Fétis verteidigt und diesem nicht „Ungerechtigkeit oder Persönlichkeit", sondern „Blindheit, völligen Mangel eines Organs für diese Gattung Musik" vorwirft. Er führt auch das Programm, das Berlioz jedem Satze beigefügt hat, wörtlich an und spricht sich darüber in folgenden merkwürdigen, unserer musikalischen Jugend sehr ans Herz zu legenden Worten aus: „So weit das Programm. Ganz Deutschland schenkte es ihm; solche Wegweiser haben immer etwas Unwürdiges und Charlatanmäßiges. Jedenfalls hätten die fünf Hauptüberschriften genügt; die genaueren

Umstände, die allerdings der Person des Komponisten halber, der die Symphonie selbst durchlebt, interessieren müssen, würden sich schon durch mündliche Tradition fortgepflanzt haben. Mit einem Worte, der zartsinnige, aller Persönlichkeit mehr abholde Deutsche will in den Gedanken nicht so grob geleitet sein; schon bei der Pastoralsymphonie beleidigte es ihn, daß Beethoven ihm nicht zutraute, ihren Charakter ohne sein Zuthun zu erraten. Es besitzt der Mensch eine eigene Scheu vor der Arbeitsstätte des Genius; er will gar nichts von den Ursachen, Werkzeugen und Geheimnissen des Schaffens wissen, wie ja auch die Natur eine gewisse Zartheit bekundet, indem sie ihre Wurzeln mit Erde überdeckt. Verschließe sich also der Künstler mit seinen Wehen; wir würden schreckliche Dinge erfahren, wenn wir bei allen Werken bis auf den Grund ihrer Entstehung sehen könnten."

Was würde wohl der große Schumann, dieser echteste deutsche Komponist, sagen, wenn er heute aufstände und sähe, wie gerade das, was er als dem deutschen Gemüte widersprechend bezeichnet hat, von einer Schule als das Wahre, daß die Programm-Musik als die Instrumental-Musik der Zukunft gepriesen wird?

Dieses Prinzip soll später noch genauer geprüft und beleuchtet werden, für jetzt will ich noch dem Entstehen und der Entwickelung der Schule in Deutschland einige Rückblicke widmen. Zuerst ist festzustellen, daß Jahre hindurch nicht die Symphonie fantastique von Berlioz, sondern seine „Damnation de Faust", wenn auch nur bruchstückweise, am meisten aufgeführt worden ist, während das ersterwähnte Werk, sowie die „Symphonie dramatique Roméo et Juliette" und „Harold en Italie", die große musikalische Schönheiten enthalten, nur selten zu Gehör kamen. Aber wenn auch Berlioz' Musik eine Zeitlang viel mehr Gegner als Anerkenner fand, so hat ihm doch

niemand das Verdienst bestritten, daß er der erste war, der den Begriff Programm-Musik sozusagen in eine künstlerische That umgesetzt und für diese That starkes und dauerndes Interesse angeregt hat. Seit seinem Erscheinen in Deutschland in den vierziger Jahren, zu welcher Zeit auch Félicien David (1850—1876) seine in Paris mit großem Spektakel aufgenommene „Ode-Symphonie: le désert" (die Wüste) in Wien und anderen Städten vorführte, ist die Frage von der Berechtigung der Programm-Musik stärker hervorgetreten, und erst mehrere Jahre später begannen die Nachahmungen. Liszt betrat mit seinen symphonischen Dichtungen den Weg Berliozscher Programm-Musik, er komponierte eine Reihe Orchesterwerke, die schon durch die Überschrift den Zweck tonlicher Darstellung von dichterischen Werken verkündeten: Dantes „Inferno" und „Purgatorio" nach der Divina commedia, zwei „Faust", den einen nach Goethe, den anderen (Mephistowalzer) nach Lenau; „Les préludes" nach Lamartine, „Ce qu'on entend sur la montagne" nach Victor Hugo; „Prometheus" mit Chor nach Herder; dann noch „Hunnenschlacht", „Hamlet", „Hungaria" u. s. w. Liszt hat also die von Berlioz zuerst ins Werk gesetzte Programm-Musik zum Systeme für deutsche Instrumental-Musik erhoben; und dieses System hat seither in allen Weltgegenden Verbreitung gefunden. In Frankreich trat St. Saëns hervor mit „Phaeton", „La jeunesse d'Hercule", „Le rouet d'Omphale" „Danse macabre" u. s. w. Aus Italien und Rußland kamen fast gleichzeitig zwei symphonische Dichtungen mit demselben Titel „Francesca da Rimini" (nach der Episode des III. Gesanges in Dantes Inferno), die eine von Bazzini, die andere von Tschaikowski; Die jung-russische Schule ist durchwegs der Programm-Musik ergeben. Nirgends jedoch wird das System der Programm-Musik mit größerer Entschiedenheit durchgeführt als in Weimar,

wo die Nachfolger Liszts, die Neuesten der neudeutschen Schule als Ausdruck der jetzigen Weltanschauung und Empfindung nur Richard Wagners Musikdrama und die Programm-Musik von Berlioz und Liszt anerkennen; ihre Anhänger in der Presse der verschiedenen Städte, besonders in Berlin, Leipzig und Wien, betonen dieses Prinzip immer ganz entschieden.

Die ästhetischen Ansichten und Urteile über die Berechtigung der Programm-Musik stehen im schroffsten Gegensatze zu einander, je nach der Schule, aus der sie stammen. Die formalistische, deren Gründer Herbart war,und als deren entschiedenster Vertreter Ed. Hanslick zu nennen ist, spricht der Musik jeden Gefühlsgehalt ab (ich vermeide den Ausdruck Inhalt), gesteht ihr nur tönende Formen und Formverhältnisse zu, die mit dem Gefühlsleben nichts zu thun haben, daher auch Gefühle nicht ausdrücken können. Die idealistische Schule dagegen, die in Fr. Vischers Ästhetik ihre schönste Kundgebung gefunden hat, bezeichnet die Musik als die Kunst des Gemütes: „Jeder richtig organisierte Mensch fühlt in ihr das wogende Seelenleben; aus den Tönen und ihren Verhältnissen kommt der inhaltsvoll fühlenden Seele ihr eigenes Bild entgegen." Auch Professor Karl Köstlin in Tübingen (nicht zu verwechseln mit Dr. Herm. Ad. Köstlin, der einige populäre Bücher über Musik geschrieben hat), der zu Vischers Musik-Ästhetik mehrere Einzel-Kapitel beigetragen, auch eine eigene umfangreiche Ästhetik und eine begeisterte Broschüre über R. Wagners „Ring des Nibelungen" veröffentlicht hat, urteilt in gleichem Sinne; er hört selbst im einfachen Tone eine Art „Idealität" von „übersinnlich geistigem Charakter". Wollten nun die verschiedenen Schulen jede ihre Grundsätze ganz konsequent durchführen, so dürfte die formalistische alles, was im entferntesten als Programm-

Musik zu bezeichnen wäre, von vornherein gar nicht zur Musik rechnen, also auch die Phantasiestücke, die Kinder- und die Waldszenen u. s. w. von Robert Schumann; die idealistische dagegen müßte Programm-Musik als die sicherste Vertreterin der Tonkunst betrachten. Nun aber ist Hanslick ein begeisterter Verehrer Schumanns; anderseits haben die philosophisch gebildeten Glieder idealistischer Schule die Programm-Musik auch in ihren weitgehenden Zugeständnissen durchaus nicht unbedingt, sondern nur in beschränktem Maße gelten lassen; die jung-neudeutschen Musik-Schriftsteller, die mit sehr wenigen Ausnahmen sich mehr durch herausfordernden Ton als durch gründliches Wissen und Erörtern auszeichnen, verlangen allerdings für die Programm-Musik ihrer Parteigenossen unbedingteste Anerkennung.

Daß die Musik die Kunst ist, welche die Nerven am stärksten und unmittelbarsten aufregt, also den stärksten sinnlichen Reiz — im höchsten Sinne des Wortes — erzeugt, steht unwiderleglich fest; daß diese Art des sinnlichen Reizes den Geist zur (fast unbewußten) Thätigkeit anregen muß, wird wohl jedem denkenden Leser einleuchten; doch will ich zur stärkeren Bekräftigung die schönen Worte von Fr. Vischer anführen, in denen er den Übergang von der sinnlichen Erregung zur geistigen Thätigkeit schildert: „Wir stehen vor dem dunkeln Geheimnis des Nervenlebens, das nach der *einen Seite* der Ausläufer des Sinnenlebens ist, der dessen konzentrierte Reize nach innen wirft, und auf der *anderen Seite* der Träger jeder reinsten geistigen Thätigkeit. Hier handelt es sich daher *um eine innerlich reflektierte und darum nur um so heißere Sinnlichkeit, welche mit wunderbaren Geistesahnungen sich so nahe zusammenfindet, daß beide jeden Moment ineinander umschlagen können.*“ („Die Musik“ § 749 der Ästhetik.)

Auch die großen Physiologen, die alle seelischen Bewegungen, alle Regungen des Gefühls, des Gemütes auf sinnliche Reize zurückführen, gestehen der Musik eine mächtige geistige Wirkung zu. Helmholtz spricht von den „Bewegungen der Gedanken" und sagt dann: „Alles das kann durch die melodische Bewegung der Töne nachgeahmt und ausgedrückt werden, und es kann dadurch dem Hörer, der dieser Bewegung aufmerksam folgt, ein vollkommneres und eindringlicheres Bild von der Stimmung einer anderen Seele gegeben werden, als durch ein anderes Mittel, — ausgenommen etwa durch eine sehr vollkommene dramatische Nachahmung u. s. w." Wilhelm Wundt in seiner „Physiologischen Psychologie" sagt von der Musik, „sie erzeugt Affekte, indem sie dieselben schildert, wozu sie ebenso die sinnliche Färbung der Klänge und Zusammenklänge wie ihre Aufeinanderfolge benützt. Diese sinnliche Schilderung begründet aber noch nicht die ästhetische Wirkung der Musik"; er nennt auch die „höheren ästhetischen Gefühle" die verwickeltste Form der intellektuellen Gefühle. Fechner, der Begründer der „Psychophysik" zeigt in seiner „Vorschule der Ästhetik", wie die Musik eine verschiedenartige Stimmung und Umstimmung erregen kann. Es ist also die merkwürdige Erscheinung zu bestätigen, daß die Physiologen, die über die reinen Seelenbewegungen ganz anders urteilen, als die idealistischen Philosophen, der Musik doch viel mehr Gefühlsgehalt zuerkennen, als die Philosophen der formalistischen Schule. Diese müssen sich allerdings dennoch mit manchen Sätzen behelfen, die der Gefühlstheorie angehören; wenn Hanslick in seiner Abhandlung vom Musikalisch-Schönen als „Gehalt der Tonkunst": „Gedanken und Gefühle, die teuersten und wichtigsten Bewegungen des Menschengeistes" bezeichnet, so ist das aus „tönenden Formen" allein nicht gut zu erklären.

Doch genug von philosophischen Abhandlungen! Ich will einmal versuchen, vom rein musikalischen Standpunkte darzulegen, unter welchen Bedingungen die Programm-Musik annehmbar ist. Wenn man die Tonwerke, gleichviel welcher Richtung, prüft, die eine starke nachhaltige Wirkung erzeugt haben und noch erzeugen, so giebt es keines, das nicht rein musikalische Schönheiten enthielte, neue und edle Melodien, überraschende rhythmische Sätze, neue harmonische Wendungen, originelle und kräftige thematische Durchführungen, instrumentale (orchestrale) neue und interessante Tonfärbungen, also Schönheiten, die als solche ohne irgendwelche weitere Inhaltserklärung, ohne Kommentar und Programm, erkannt werden. Allerdings muß der Beurteiler die Grenzen dieser Schönheiten nicht nach alten Mustern zu enge stecken und den Ideen der Neuzeit und den durch sie angeregten Schöpfungen auf verschiedenen Gebieten der Künste im allgemeinen Rechnung tragen. Aber unbedingt fest steht, daß größere Werke, in denen nicht rein musikalische, eigentümliche Erfindung und starke Formkraft hervortritt, in denen man erst durch einen anderen als den musikalischen Maßstab zur „Erkenntnis" gelangt, eine dauernde Wirkung nicht üben, und daß die Meisterwerke der Tonkunst jeder Gattung, welche die stärkste Lebensdauer zeigen, die vor langer Zeit geschaffen, noch immer die Hörer belebend anregen und in höhere Stimmung versetzen, auch zugleich diejenigen sind, welche die meisten rein musikalischen Schönheiten bieten. Denn gar manche Ideen, welche in der Zeit, da jene Meisterwerke entstanden sind, die Geister beherrschten oder stark beschäftigten, sind seither verschwunden oder durch andere verdrängt worden, aber die wahren Kunstwerke der Musik sind geblieben und entzücken auch die Hörer, welche von deren Zusammenhange mit den Zeitideen gar keine oder nur geringe Kenntnis haben. Aus

diesem feststehenden Grundsatze ist der zweite herzuleiten, daß jedes bedeutende Musikstück, gleichviel welcher Gattung und welchen Umfanges, eine Art von Programm-Musik ist: es erweckt Stimmungen und Empfindungen im Hörer, die sich in dessen Geiste zu Vorstellungen um- und verdichten. Die Form dieser Vorstellungen mag eine verschiedenartige sein, die Grundstimmung wird dieselbe sein; ein lustiges Scherzo oder Rondo von Haydn mag in jedem Hörer eine andere heitere Vorstellung, andererseits ein tief leidenschaftliches Beethovensches Adagio die verschiedenartigsten schmerzlichen Erinnerungen erwecken; aber, wie gesagt, eine Art von Programmistik, eine Verbindung des Tonwerks mit außerhalb der Musik liegenden Vorstellungen, ein Erklären der Empfindungen wird immer stattfinden. Solche Wirkung wird jedes wahrhaft wertvolle Tonstück, auch das kleinste, ein kurzes Chopinsches Nocturno oder Präludium in höherem oder geringerem Maße erzeugen. Das Stück, dem solche Wirkungskraft nicht innewohnt, ist ein leeres Geklingel; und gar schlecht bestellt ist es mit einem größeren Werke, das den Hörer nicht durch musikalische Schönheiten durch Empfinden zum Denken anregt, bei dem vielmehr erst ein langer Kommentar, eine „Einführung in das Werk" dem Hörer zu wissen giebt, was er empfinden und denken soll; es kann, wie Fr. Vischer, der Gefühlsästhetiker, von mancher Programm Musik sagt, „nur den Eindruck eines Etwas machen, zu welchem man keinen Schlüssel besitzt, eines unfertigen Mittelding's, eines Zwitters, der weder Gemälde noch Musik ist, sondern Ton- und Klangsymbolik im üblen Sinne des Wortes, die nicht durch Tiefe, sondern durch Unklarheit geheimnisvoll erscheint."

Einige historische Beispiele aus dem Bereiche der Pro

gramm-Musik werden das Gesagte am besten beweisen. Im Jahre 1875 führte Richard Wagner im Berliner Konzerthause Bruchstücke aus dem Nibelungenring vor, unter anderem „Siegfrieds Tod“ und den „Trauermarsch“. Unter den Hörern, welche den Saal bis in den letzten Winkel füllten, befanden sich sehr wenige, welche die Beziehungen der einzelnen Motive des Trauermarsches zum Ganzen ahnten, welche da wußten, daß diese oder jene Melodie ein Leitmotiv war, „Wälsungen“, „Schwert“, „Siegfried“ u. s. w. Nichtsdestoweniger war die Wirkung eine tief ergreifende; und ich erinnere mich noch heute lebhaft, wie ein großer Künstler, dessen Überzeugungen einer ganz anderen als der Wagnerschen Richtung angehörten, doch seine Bewegung nicht verbarg; es waren eben die rein musikalischen Schönheiten, welche solchen Eindruck erzeugten. Berlioz' phantastische Symphonie, besonders der erste Satz und der Ball, sein „Harold in Italien“, besonders der erste Satz und „Der Marsch der Pilger“, die Liebesscene aus der Romeo und Julia-Symphonie haben überall bei den nicht exklusiv klassisch gesinnten Musikern und Kennern Anerkennung gefunden, weil sie schöne, breite, eigentümliche Melodie, originelle und oft sehr wohlklingende Tonfärbungen in der Orchestration, sehr scharfe Rhythmik, und Steigerung in der thematischen Durchführung boten, also Vorzüge, die den Schönheitsgesetzen der sogenannten absoluten Musik entsprachen, und zu deren Verständnis man eines Programmes nicht bedurfte. Und ich weiß mich genau zu erinnern, wie anfangs der Vierziger Jahre, als in Wien der Name Berlioz noch unbekannt war, mir ein vierhändiger Klavierauszug der Ouvertüre „Carnaval Romain“ in die Hände fiel, und wie die prächtige Einleitung und das geistvolle Allegro mit den genialen Steigerungen und den überraschenden harmonischen Wendungen mich sofort in hohem

Grade anregte, noch bevor ich es in der Orchesteraufführung gehört hatte; das ist gewiß eine Wirkung des absolut Musikalischen. Wenn ich nun die „Symphonischen Dichtungen" Liszts höre und die langen Programme lese, die dem Hörer jeden Takt sozusagen ohrgerecht zu machen versuchen, so kann ich beim besten Willen, bei aller Verehrung für den genialsten Klavierkünstler und edlen, liebenswürdigen Menschen nur wenig finden, was musikalisch schön wäre. Es ist ja selbstverständlich, daß ein so ganz großartiger Musiker, wie Liszt, als ausübender Künstler gewesen, auch in der Komposition manche sehr interessante Momente erdenken konnte; aber unmittelbare Erfindung war ihm nicht verliehen; und wie ein echter Verehrer Wagners an der Orchestration Liszts die gar oft bei allem Lärmen leer klingt, Gefallen finden kann, ist mir ein unlösliches Rätsel. Freilich läßt die Partei eine solche Anschauung nicht gelten und tobt gegen jeden, der anders denkt; aber schimpfen ist nicht beweisen. Und was nun gar die allerneuesten Produkte dieser Gattung betrifft, die auch als großartige Erzeugnisse gepriesen und beschrieben werden, so kann man sie mit dem Satze charakterisieren: Ein Gramm Musik, ein Kilo Programm!

Die Marktschreierei.

Es verhält sich mit der Musik-Marktschreierei wie mit der maßlosen Konzert-Überhäufung; gegen beides wird alljährlich mehr und mehr geeifert, und beides nimmt alljährlich mehr überhand; es ist auch nicht der geringste Anschein da, als wollte eine Verminderung eintreten; es werden in Berlin vom Oktober bis in den Mai täglich drei, manchmal auch vier Konzerte gegeben, gegen diese Epidemie hilft kein prophylaktisches Gesundheitsamt.

Die Marktschreierei ist ein unvermeidliches Erzeugnis der Zeitverhältnisse, gleich vielen andern wenig anmutenden Dingen. Sie ist so zu sagen eine demokratische Einrichtung, die Buhlerei um die Gunst der Menge; was im verflossenen Jahrhundert und zu Anfang des nun zu Ende gehenden die Gunst der Großen für viele Künstler that, das erreicht heutzutage die Reklame.

Vor etwa 120 Jahren war kein Erfolg eines Künstlers denkbar, wenn dieser nicht irgend welche hohe Protektion

genoß. Nur die italienischen Sänger und ganz besonders die Sängerinnen konnten jeglicher Protektion entraten; Italien galt ja als das alleinige Musikland, in dem selbst große deutsche Musiker, Gluck, Händel, Mozart ihre Lorbeern suchten; die berühmten Primadonnen Faustina Bordoni, Cuzzoni, Gabrielli u. a. erhielten die glänzendsten Honorare und durften sich alles erlauben ohne die mindeste Gefahr für ihren Ruf und ihre Einnahmen. Die Faustina und die Cuzzoni prügelten einander auf offener Scene des Königl. Theaters in London. Das schadete ihnen gar nichts. Es gab Scherzgedichte, (einige davon citiert Thackeray) und das war alles.

Auch die deutschen Komponisten zweiten Ranges, die in Italien zu Ruf gelangt waren, fanden überall geebnete Pfade. Hasse war nicht bloß als Gatte der Favoritin des Kurfürsten August von Sachsen, sondern auch als der beliebte italienische Komponist sehr angesehen. Johann Christian Bach, der jüngste Sohn des großen Kantors, war Organist in Mailand, eilte nach dem Tode Händels nach London und erhielt sofort dessen Stelle als Hofkapellmeister der Königin. Aber wer nicht aus Italien kam, der mußte sich hohe Protektion gewinnen, noch mehr durch Devotion und Geschicklichkeit als durch Talent. Es gab zu jener Zeit kein eigentliches Publikum, von dem der Künstler Einnahmen erhoffen durfte, dagegen viele Adelige, die ihre eigenen Kapellen und Komponisten hielten und gut bezahlten. Haydn war lange Zeit Kapellmeister des Fürsten Esterházy, und die kontraktlichen Verpflichtungen stellten ihn nicht viel höher als einen Kammerdiener; erst nach seinen Londoner großartigen Erfolgen und Einnahmen durfte der alte Großmeister sich das „Er" verbitten. Der göttliche Mozart lebte in Wien in Not und Sorgen und konnte, wenn er auch sparsamer gewesen wäre, bei den geringen Einnahmen nie

ein behagliches Dasein erreichen, während Salieri bedeutende Summen erwarb, sich einer sehr angenehmen Stellung erfreute und bei großen Herren wie auch bei dem in Musikdingen einflußreichen Kammerdiener Josephs II. große Gunst genoß. Als Mozart vom Fürsten Lichnowski nach Berlin geführt wurde, verstand er nicht seine Interessen zu wahren, obgleich König Friedrich Wilhelm II. ihm wohlwollte; nach ihm kam Dittersdorff, der ließ sich bei der Frau des Königl. Kammerdieners Rietz, der Frau Gräfin Lichtenau, einführen, und ihm wurde das Königl. Opernhaus und die Königl. Kapelle zur Aufführung seines Oratoriums überlassen. Es ließen sich noch viele derartige Thatsachen erzählen. Die hier angeführten beweisen aber schon zur Genüge, daß die „gute alte Zeit" nicht viel weniger Schattenseiten hatte als die schlechte neue.

Im letzten Jahrzehnt des vorigen Jahrhunderts begann die starke Umwandlung der gesellschaftlichen Verhältnisse, welche auch der Stellung der Künstler andere Schwerpunkte gab. Einesteils erlitten viele Hochadelige starke Einbuße durch die Revolutionskriege, andererseits kamen auch reiche bürgerliche Musik-Dilettanten zu Ansehen. Die Konzerte in den adeligen Häusern hörten nach und nach fast ganz auf, an ihre Stelle traten die öffentlichen Dilettanten-Konzerte, die sich auch nicht lange hielten, und seit dem Anfange dieses Jahrhunderts begannen die Komponisten und ganz besonders die Virtuosen von hoher Protektion abzusehen und sich mehr an das große Publikum zu wenden. Hiermit sei nicht etwa gesagt, daß aller Einfluß des Adels und der Hofgesellschaft verloren ging; er ist noch heute überall mächtig, und wer die Geschichte der Berliner Musikentwickelung in den letzten fünfundzwanzig Jahren kennt, der weiß, welche wichtige Rolle die Frau Gräfin Schleinitz, damals Gemahlin des verstorbenen Hausministers, jetzt mit dem österreichischen Gesandten in

Paris verheiratet, eine Zeitlang spielte, daß Eckerts Berufung als Hofkapellmeister, die Ernennung Tausigs, meines unvergeßlichen Freundes, zum Hofpianisten großenteils durch sie angeregt und durchgesetzt ward. Und von Wien und Petersburg lassen sich ganz ähnliche Fälle berichten; in England, wo noch heute viele Konzertgeber auf ihr Programm die Namen der hohen Damen setzen, die Billette genommen haben, „Under the immediate patronage of Her Grace, Her Ladyship" ꝛc. hat vor Jahren ein damals junger, herzlich unbedeutender Pianist die best bezahlten Unterrichtsstunden in der Aristokratie und glänzende Konzerte in den Salons hoher Damen gegeben, weil ihn eine Herzogin, Oberhofmeisterin der Königin, als einen netten jungen Mann überall empfahl. In jener Zeit existierte auch ein italienischer Tenorist, der in der Oper nicht ausreichte und deshalb seine Stelle aufgeben mußte, er sang in einem Hofkonzerte, ward von der Königin sehr belobt und erwarb binnen drei Monaten 30 000 Mark durch Mitwirkung in den adeligen und den von der Aristokratie besuchten öffentlichen Konzerten. Und da, so lange es Künstler geben wird, Orden, von regierenden Häuptern verliehen, und Verkehr in der vornehmen Gesellschaft ihren Wert behalten, so werden auch die Gunstbewerbungen nirgends aufhören und verdienen keinen Tadel. Nur das eine muß festgestellt werden, daß in der Neuzeit die wahrhaft hervorragenden Künstler, welche Hofgunst nicht genießen oder nicht suchen, dennoch zu glänzender Laufbahn und zu bedeutenden Einnahmen gelangen können, weil heutzutage das große Publikum über die Stellung eines Künstlers in der Kunstwelt entscheidet und nicht die Meinung einzelner hoher Persönlichkeiten; diese können ihm viele Vorteile zuwenden, aber nicht den Ruf verschaffen, der vom allgemeinen Urteile abhängt; und in diesem Umstande liegt der erste Grund der Reklame.

Da die Hauptmacht in künstlerischen Dingen auf das große Publikum übergegangen ist, da, wie ich schon angedeutet habe, der Schwerpunkt der Stellung eines Künstlers gegenüber der Öffentlichkeit nicht mehr in der Gunst hochgestellter Personen, sondern im Urteile des großen Publikums liegt, so erscheint es selbstverständlich, daß vor allem die Gunst dieses vielköpfigen Protektors angestrebt wird, daß alle Hebel, welche dessen Aufmerksamkeit anregen, in Bewegung gesetzt werden. Im Anfange des Jahrhunderts bis gegen die dreißiger Jahre trachteten die meisten reisenden Künstler, sich recht viele Empfehlungen an einflußreiche Persönlichkeiten der Städte, die sie besuchten, zu verschaffen, weil der Konzertbesuch, beziehungsweise der Billetverkauf am besten bewerkstelligt wurde, wenn viele Personen in ihren Kreisen dafür wirkten. Damals waren auch die Verkehrsmittel ganz beschränkt, reisende Künstler fuhren mit der Post, oder wenn sie große Konzerteinnahmen erzielten, im eigenen Wagen; die Strecke, die heute mit dem Eisenbahn-Schnellzuge in einer Nacht durchfahren wird, verlangte vier, und wenn das Wetter schlecht war, auch noch mehr Tage; der Künstler kam durchrüttelt und ermüdet an das Reiseziel und brauchte mehrere Tage Ruhe, bevor er an Konzertgeben denken konnte.

Auch die geistigen Verkehrsmittel bewegten sich in engen Grenzen; es gab nur wenige Zeitungen, und diese gehörten größtenteils der schöngeistigen Richtung an und wurden ausschließlich in den gebildeten Kreisen gelesen; die Kritiken waren auch mit größerer Gründlichkeit geschrieben, weil damals Schriftsteller und Leser mehr Zeit hatten, weil jene nicht von heute auf morgen berichten mußten, diese nicht beim Morgenkaffee ein halbes Dutzend Zeitungen mitverschluckten. Als jedoch die Posteinrichtungen besser, Reisen häufiger wurden, die Zeitungen sich vermehrten, da zeigte es sich bald, daß die Presse der

wirksamste Hebel war für die Anregung der Aufmerksamkeit des großen Publikums. Zuerst gewann der Einfluß gründlich gebildeter und kühner, geistreicher Kritiker auf allen Feldern große Bedeutung. Als dann in den zwanziger Jahren des jetzigen Jahrhunderts die Zeitungen immer stärkere Verbreitung fanden und sich vermehrten, gewannen nach und nach auch jene Kritiker bedeutenden Einfluß, die weniger mit Gründlichkeit als mit Witz und elegantem Stile schrieben und es verstanden, das Interesse der Leser nicht bloß für die Leistungen, sondern auch für die Persönlichkeit eines Künstlers anzuregen und auf jenen ziemlich großen Teil des großen Publikums zu wirken, der beim Besuche von Konzerten weniger vom Kunstsinn bestimmt wird als von der Neugierde, einen viel besprochenen und gerühmten Mann zu sehen. Ganz besonders in den großen Städten Deutschlands, und am meisten in Wien, besaßen diese Gattung Kritiker bis zum Jahre 1848 eine unglaubliche Macht. Die politische Presse stand noch unter scharfer Zensur; die „Augsburger Allgemeine", allenfalls die „Grenzboten", waren die einzigen Blätter, die hier und da Andeutungen und Wünsche in staatlichen Dingen wagten; das Interesse der Lesewelt konzentrierte sich also auf die schöngeistigen Blätter und auf die Ereignisse im musikalischen Gebiete.

Das maßgebende und entscheidende Urteil über einen Virtuosen, d. h. nicht über dessen Wert, sondern über seine Berühmtheit, wurde bis gegen 1860 in Paris gefällt; wer nicht „le baptême de Paris" erhalten hatte, dem fehlte ein wichtiges Blatt im Lorbeerkranze. Nur Joachim war der einzige große ausübende Künstler, der seinen Weltruf in England und Deutschland gewann. Das Paris der dreißiger Jahre war ja auch der Sammelplatz aller Berühmtheiten, Viktor Hugo, Lamartine, Alfred de Musset u. a. standen in ihrer Blüte, die romantische Schule in der Malerei feierte

Triumphe, Berlioz' Symphonie phantastique hatte selbst des edlen Robert Schumann hohes Interesse erregt, das er in seiner „Neuen Zeitschrift" kundgab; und was aus Paris über Liszt und seine Abenteuer verkündet war, was Georges Sand über ihn schrieb, das spannte die Neugier des deutschen Publikums aufs höchste. So war es denn auch natürlich, daß die Virtuosen aller Länder sich um die Gunst der Pariser Journale und der dort lebenden deutschen Berichterstatter bewarben, und daß die Reklame in der französischen Hauptstadt zuerst gegründet und gepflegt ward. Schon im Jahre 1843, also vor 52 Jahren, klagt Heinrich Heine in seinen Berichten an die „Allgemeine Zeitung" (in dem Buche Lutetia gesammelt) über die „Heuschreckenscharen" der Klavierspieler, die jeden Winter nach Paris kommen, „weniger um Geld zu verdienen, als sich einen Namen zu machen, der ihnen in anderen Ländern desto reichlicher eine pekuniäre Ernte verschafft. Paris dient ihnen als eine Art von Annoncenpfahl, wo ihr Ruhm in kolossalen Lettern zu lesen. Ich sage, ihr Ruhm ist hier zu lesen, denn es ist die Pariser Presse, die ihn der gläubigen Welt verkündet, und die Virtuosen verstehen sich mit der größten Virtuosität auf Ausbeutung der Journale und Journalisten. Sie wissen auch dem Harthörigsten schon beizukommen, denn Menschen sind immer Menschen, sind empfänglich für Schmeichelei, spielen auch gern eine Protektorrolle, und eine Hand wäscht die andere; die unreinere ist aber selten die des Journalisten, und selbst der feile Lobhudler ist zugleich ein betrogener Tropf, der zur Hälfte mit Liebkosungen bezahlt wird. Man spricht von Käuflichkeit der Presse, man irrt sich sehr u. s. w. Es ist kaum glaublich, wie demütig die Virtuosen in den Zeitungsbureaux um die geringste Lobspende betteln, wie sie sich krümmen und winden." Und im Jahre 1844 schrieb Heine: „Den erschlichenen oder erbettelten Fetzen

Feuilletonlob wissen die Kunstjünger zumal in Deutschland gehörig auszubeuten, und in der dortigen Reklame heißt es dann, das berühmte Genie, der große** sei angekommen, der Nebenbuhler von Liszt und Thalberg, der Klavierheros, der in Paris so großes Aufsehen gemacht hat" u. s. w.

Ich zitiere Heines Bemerkungen nicht allein um ihrer treffenden Wahrheiten willen, sondern auch, weil sie ein Muster jener oben erwähnten geistreichen, rücksichtslosen Schreibweise bieten, die beim großen Publikum solchen Anklang findet; seine Nachahmer, Saphir u. a., ersetzten das, was ihnen von seiner genialen Behandlung der Sprache, von seiner schnellen Auffassungsgabe fehlte, durch oberflächliche Geistreichelei und größere Rücksichtslosigkeit. Das gilt auch noch heute, wo über Musik und Theater oft viel mehr Witze als gründliche Urteile zu lesen sind und ein sehr dankbares Publikum finden.

Was Paris einst für die reisenden Virtuosen gewesen, das ist jetzt Berlin. Nicht ganz im gleichen Maße, da in Deutschland noch manche Residenzen und größere Provinzstädte ihre eigene einflußreiche Presse besitzen, hier und da sogar noch aus Eifersucht gegen die Reichshauptstadt nicht alle daselbst errungenen Erfolge unbedingt gelten lassen wollen. Aber im ganzen und großen ist doch Berlin maßgebend, und selbst nicht entschiedene Erfolge werden nach verschiedenen Seiten hin ausgebeutet, wenn auch nicht von den Künstlern selbst, doch von Freunden, von Sekretären, Impresarii, Agenten und all den Leuten, die eben beim Anpreisen eines Künstlers ihr eigenes Interesse fördern. Da wird ein spanischer oder portugiesischer Virtuose, der hier ein paarmal mit ziemlichem, durchaus noch nicht glänzendem Erfolge aufgetreten war, in seinem Lande mit Hinweis auf einige aus dem Zusammenhange genommene Lobesphrasen der Berliner Blätter als „größer wie Rubinstein" bezeichnet. Und wie oft sind an hiesige

namhafte Kritiker Anfragen aus der Provinz gekommen, ob denn ihr Lob wirklich so überschwenglich gelautet hätte, wie es in manchem Zirkulare ohne Angabe der betreffenden Zeitungsnummer angeführt war?

Allerdings können die deutschen Reklamemacher nicht mit den amerikanischen verglichen werden, denn dort gebieten die Unternehmer, die einen Virtuosen in Ruf bringen wollen, über ganz andere Mittel, dort werden noch ganz andere Hebel angesetzt, die Vorpreisungen ganz anders in Scene gesetzt, lange vorbereitet und dann mit aller Kraft in alle Gegenden geschleudert; dort entsprechen dann auch die Einnahmen der angewandten Mühe, den großartig kostspieligen Vorbereitungen. Doch auch das „idealistische" Deutschland versteht sich jetzt vortrefflich auf Reklame; jeder äußerliche Zwischenfall wird benutzt, um auf einen Künstler, mit dem Geschäfte zu machen sind, die Aufmerksamkeit zu lenken.

Die Reklame ist unausrottbar; ich habe sie vor vielen Jahren in einer Musikzeitung mit der Kunst des Juweliers verglichen, der einen Edelstein in die beste Fassung zu bringen versteht. Aber es werden jetzt auch die Simili-Brillanten in Umlauf gesetzt und mitunter recht teuer bezahlt; und bei den jetzt obwaltenden Verhältnissen dürfte eine richtige Wertschätzung selbst in der Kritik noch geraume Zeit auf sich warten lassen.

Die neueste Entwickelung der dramatischen Musik in Italien.

Seit einem Vierteljahrhundert hat in Deutschland keine Oper neben Richard Wagners Musikdramen eine bleibende Stätte auf den Bühnen gefunden. Der außerordentliche Erfolg, den der „Trompeter von Säckingen“ eine Zeitlang in allen Theatern errungen hat, läßt sich nur dahin erklären, daß der schöne Inhalt der allbeliebten dichterischen Erzählung Scheffels zu einem Textbuch un- (nicht um-) geformt worden war, daß der Komponist dieses Textbuch in trivialster Weise dem Theaterpublikum ganz ohrgerecht in Noten setzte, und daß dieses letztere einmal wieder Lust bekam, sich an einem ganz harmlosen Machwerke zu ergötzen. Viele ältere und jüngere Herren erinnerten sich mit einiger Rührung an die schöne Zeit ihrer Heidelberger Studien (?), und empfindsame Jungfrauen vergossen heiße Thränen bei der Trennung Werners von Margareten. Kritiker und Kenner äußerten heftigen Unmut über die elende Musik, die Theaterdirektoren lachten; die für sie wichtigste Kritik, der Kassenbericht, lautete immer

günstig. Das ist nun vorbei: wo wird noch „Der Trompeter" aufgeführt? „Das goldene Kreuz" von J. Brüll, das ebenfalls einige Jahre hindurch sehr gefiel und noch größere Verbreitung erlangt hat als der Trompeter — es wurde selbst auf italienischen Bühnen und in Amerika aufgeführt — ist keine Oper, nur ein sehr liebenswürdiges, feines Singspiel, daher an dieser Stelle nur zu erwähnen und nicht in näheren Betracht zu ziehen. In neuester Zeit haben zwei kleinere deutsche Opern sehr bedeutende, verdiente Erfolge gewonnen: Humperdinks „Hänsel und Gretel" und Kienzls „Evangelimann." Ich bin weit entfernt, den musikalischen Kunstwert dieser beiden Werke im mindesten herabsetzen zu wollen; daß sie auf eklektischem Wege Richard Wagners recitativische Behandlung der Gesänge, jene Orchester-Zwischenspiele von einem Aufzuge zum anderen anwenden, die zuerst Beethoven in Fidelio und Richard Wagner in all seinen Werken vom Tannhäuser an in vollkommener Entwickelung schufen, kann ich nur lobenswert finden, und zwar umsomehr, als sie die Manier der blinden Nachahmer, auch Leitmotive zu bringen, künstlerisch klug vermieden haben. Nur das eine muß ich hier betonen, daß der Erfolg dieser beiden Werke teilweise auf der momentanen Mode beruht, die sich recht frommen Texten und allerhand überirdischen Erscheinungen zuwendet, wie sie in Rich. Wagners „Parsifal", in Wildenbruchs „Das heilige Lachen", in Gerh. Hauptmanns „Hannele" vorkommen. Vielleicht war auch die Zuhörerschaft entzückt in Humperdinks „Hänsel und Gretel" ein Geschwisterpaar zu erblicken, das den entschiedensten Gegensatz zu Sigmund und Sieglinde darstellt, und im zweiten Akte des „Evangelimann" echt katholisch Kirchliches in wahrhaft edel ergreifender Weise auf der Bühne vorgeführt zu sehen, ohne jegliche dekorative Beihilfe. Wie gesagt alles das schmälert nicht im mindesten die künstlerischen Ver-

dienste der Komponisten, ich führe es nur an als Erklärung des äußeren Erfolges, und weil vielleicht in ein paar Jahren wieder eine andere Art von musikdramatischen Erzeugnissen Gunst erwerben kann. Allen anderen Erzeugnissen höherer Richtung war ebenso kurze Lebensdauer beschieden, wie den Versuchen der sklavischen Nachahmer Richard Wagners, der Herren Ritter von Goldschmidt und Felix Weingartner, trotz des Geschreies der Parteigänger, trotz falscher Depeschen, die einen immensen Erfolg verkündigten. Als unerschütterlich fest hat sich also nur der Erfolg der gigantischen Musikdramen von Richard Wagner bewährt, denen eine frühere Studie gewidmet war.

Dagegen sind während der letzten 25 Jahre in Italien italienische Bühnen-Musikwerke entstanden, die nicht allein im Stammlande Entzücken hervorriefen, sondern siegreich in alle Weltgegenden drangen, günstige Aufnahme beim großen Publikum und selbst die Anerkennung der ernsteren Beurteiler fanden. Verdis Aida, dann Othello, in neuester Zeit Mascagnis Cavalleria rusticana und Leoncavallos Pagliacci, besonders aber Verdis „Lyrische Komödie" Falstaff wurden als die Eröffner einer neuen Aera in der italienischen dramatischen Musik gepriesen; für die letztgenannte schwärmten sogar deutsche begeisterte Verehrer Richard Wagners. Solche Erscheinungen sind wohl geeignet, die Frage anzuregen: Inwieweit ist dieser neue italienische dramatische Stil als eine Phase nationaler Entwickelung anzusehen? Ist sie eine aus den verschiedenen organischen Gestaltungen des nationalen Lebens notwendig entstandene? Ist sie durch bloße äußerliche Einflüsse veranlaßt? Oder ist sie als eine Wechselwirkung zwischen Äußerlichem und Notwendigem zu betrachten?

Daß Italien das Stammland der Oper ist, daß diese Ende des 16. Jahrhunderts in Florenz von einem Vereine von

Kunstfreunden, Gelehrten, Dichtern und Musikern gegründet ward, als ein Versuch der Wiederbelebung des antiken Dramas, und Musikdrama, dramma per musica, hieß; daß sie anfangs ganz deklamatorisch gehalten und erst später von Monteverde der Melodie zugeführt ward, dürfte wohl jedem musikalisch gebildeten Leser einigermaßen bekannt sein. Wer sich darüber besonders unterrichten will, kann in jedem Musiklexikon, Rieman u. a. oder in Langhans' Musikgeschichte Genaueres finden. Ich habe nur einen bisher unberührten Umstand hervorzuheben, der am besten beweist, das jenes dramma per musica edlen, gebildeten, feinfühligen Männern als Ideal vorschwebte, aber nicht aus einem nationalen Bedürfnisse des damaligen Italiens hervorgegangen ist, sowie andererseits die jetzigen Änderungen aus dem ganzen politischen, gesellschaftlichen und künstlerischen Leben des modernen Italiens zu erklären sind. Jene musikalische Wiederbelebung des antiken Dramas sollte vor allem die Wahrheit des Wortes unterstützen, die in den Kirchengesängen verloren gegangen war, da die kontrapunktischen Künsteleien und Schnörkeleien den Sinn des religiösen Textes vollständig in den Hintergrund gedrängt hatten, sie sollte auch der weltlichen Dichtung höheren Schwung verleihen. Aber es kam anders, als die edlen Männer dachten. Die Kirche gewann durch Palästrina und Gabrieli an Würde und Schönheit. Die Oper dagegen ward nach und nach von dem Ziele, das den Gründern vorgeschwebt hatte, abgeleitet; sie kam aus dem Kreise der Gebildeten in die Theater, deren immer mehr und mehr emporschossen — Venedig allein zählte deren 15 am Ende des 17. Jahrhunderts — und diente im höheren Grade der Unterhaltung des Publikums als den künstlerischen Bestrebungen. Die Pflege des bel canto, der im Anfange nur das Melodische gegenüber dem rein dramatischen deklamatorischen Stile vertrat, führte zur Virtuosität, die von

der Menge viel höher geschätzt wurde als das rein Künstlerische. Die Kehlengeläufigkeit der Sänger und Sängerinnen kam immer mehr in Aufschwung, ward gepriesen und glänzend bezahlt. Die männlichen Sopranisten und Altisten, deren virtuose Leistungen allen Beschreibungen nach in der That erstaunlich gewesen sind, fanden Gönner und Verehrer in den höchsten Klassen der Gesellschaft; und als in der Hälfte des 17. Jahrhunderts ein päpstliches Breve den Sängerinnen das Auftreten auf den Bühnen verbot, da kamen jene Halbmänner in den Besitz der größten Opernpartien und beherrschten eine lange Zeit das Theater vollständig. Hat doch selbst der große Reformator Gluck seinen „Orpheus" für den männlichen Altisten Guadagni geschrieben, und der sittenstrenge Gluck-Biograph A. B. Marx berichtet, keine Sängerin wäre im stande gewesen, die Partie so herrlich wiederzugeben! Ja noch zur Zeit, als der Schöpfer des dramatischen Oratoriums, der große Händel im 18. Jahrhundert Opern für die Londoner italienische Oper schrieb, sangen diese männlichen Sopranisten und Altisten auf der Bühne und erregten höchste Begeisterung: „One God one Farinelli"!

Die Entartung der italienischen Oper hat also nicht etwa erst mit der Rossinischen Zeit begonnen, wie manche Schriften aus dem ersten Viertel unseres Jahrhunderts behaupteten (in den vierziger Jahren wurde derselbe Vorwurf gegen Verdi erhoben, jedes Zeitalter hat eben seine „Entartung",) sondern schon im 17. Jahrhundert, als die Theaterlust „die Sucht nach Ohrenschmaus", wie Ambros sagt, keine anderen Kunstleistungen beachtete als die Gesangsvirtuosität. Benedetto Marcellos Satire „Il teatro alla moda", die um 1720 erschienen ist, zeigt, daß hundert Jahre vor Rossini gerade so geurteilt wurde wie anno 1820.

Es darf jedoch nicht unerwähnt bleiben, daß die italienische

Opernmusik bei aller Entartung bis zum Anfange des 18. Jahrhunderts die einzige war, die schöne Melodien für die Sänger schuf, daß ihre komische Oper (buffa) als Muster wahrer sprudelnder Lustigkeit noch heute unerreicht geblieben ist, deren wahres Wesen auch noch heute nur die echt italienischen Sänger vollkommen darstellen. Die italienische Oper war auch bis in die Mitte des verflossenen Jahrhunderts maßgebend für das öffentliche Musikleben der großen Städte. Die berühmten deutschen Komponisten Graun und Hasse schrieben nur für italienische Sänger; Gluck, Händel und Mozart haben lange Zeit nur italienische Opern komponiert; Joh. Christian Bach, des großen Sebastian jüngster Sohn, Händels Nachfolger als Lehrer der Königin von England, war seiner Zeit der beliebteste Verfertiger italienischer Arien für vornehme Londoner Damen; die deutschen Opern von Kaiser, Benda u. a. konnten dauernden Halt schon deshalb nicht gewinnen, weil die deutschen Sänger das Publikum nicht erwärmten. Die italienische Gesangskunst übte ihren Zauber allenthalben aus, selbst als Gluck einen anderen Stil in der dramatischen Musik festgestellt hatte, als Händel dem religiösen Epos, dem Oratorium die höchste Weihe gab, (viele Arien in seinen Oratorien tragen ganz das Gepräge der damaligen italienischen Modernuladen); und der göttliche Mozart hat sogar in seiner ersten deutschen Oper, in der „Entführung", der welschen Gesangskunst ein starkes Zugeständnis entgegengebracht; er schreibt an seinen Vater; „die Arie der Konstanze habe ich ein wenig der geläufigen Gurgel der Demoiselle Cavalieri aufgeopfert; „Trennung war mein banges Los" habe ich, soweit es eine wälsche Bravourarie zuläßt, auszudrücken versucht." Es steht also fest, daß die italienische Gesangsmanier bis weit in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts auch von nicht italienischen Opernkomponisten vielfach an-

gewendet ward. Der deutsche Simon Mayr (geb. 1764 in Bayern, gest. 1845 in Bergamo) war noch unmittelbar vor Rossini der beliebteste italienische Opernkomponist, Direktor des Konservatoriums in Bergamo, Lehrer Donizettis. Erst seit dem Beginn des neunzehnten Jahrhunderts blieb die italienische Oper mehr an ihre Heimat gebunden, wurde aber doch immer noch von den deutschen Höfen und der eleganten Gesellschaft am meisten begünstigt, und mit dem Erscheinen Rossinis und seiner Sänger gewann sie wieder die Oberherrschaft über alle Operntheater.

Gar viel ist über die kulturhistorische Bedeutung der Rossinischen Musik geschrieben worden. Man nannte sie die tönende Verkünderin des Geistes der damals herrschenden Gesellschaft, die, „jeder höheren geistigen, ihr revolutionär erscheinenden Regung abhold, im momentanen sinnlichen Genusse höchstes Lebensziel suchte und in Rossinis Musik den angenehmsten und verfeinertsten Kunst-Genuß fand." In dieser Behauptung mag ja ein Stückchen Wahrheit liegen. Nach den Stürmen der französischen Revolution und den Napoleonischen Kriegen wollten wohl die meisten Menschen vor allem ungestört lustig leben und den Geist nur angenehm, nicht ernsthaft beschäftigen. Aber man darf nicht außer acht lassen, welche *musikalischen Mittel* jene Zeit dem Komponisten Rossini bot, auf welcher vor und nachher unerreichten Höhe die italienische Gesangskunst stand, wie Rubini, Donzelli, David, Lablache, die Fodor, Lalande, Colbran und andere die Hörer in Begeisterung versetzten; nicht etwa nur die „elegante", die Kongreß- und Restaurations-Gesellschaft, sondern eine noch ganz andere, deren Geist sich gewiß nicht von der herrschenden Strömung mitreißen ließ. Grillparzer besang 1825 die Fodor und den Lablache in überschwänglichen, recht schwachen Versen*).

*) Ich fand sie in der Wiener Zeitschrift für Kunst, Litteratur,

Hegel schrieb 1827 an seine Frau: „Das ist herrlich, unwiderstehlich, daß man nicht von Wien wegkommen kann!“ Und Carl M. von Weber, der 1823 in Wien weilte, um seine Euryanthe vorzuführen, und auf dessen künstlerische Wesenheit Rossinische Musik abstoßend wirken mußte, schreibt an seine Frau: „Ein paar Künstler wie die Fodor und Lablache sind mir noch nicht vorgekommen. Hier ist die höchste und reinste Vollendung, das Herrlichste, Grandioseste, was die Natur an Stimme geben kann, und alles, was nur als Künstler verlangt werden kann; ich war unendlich ergriffen, und eine eingelegte Arie sang die Fodor so herrlich, daß ich überzeugt bin, wenn sie die Euryanthe sänge, man könnte toll werden; dieses tiefe, leidenschaftliche Gefühl und dabei die nie vergessene Herrschaft und Besonnenheit über alle Mittel.“ Und in einem anderen Briefe: „Ja wenn so gesungen und gespielt wird, da muß alles wirken!“ Solche Aussprüche entheben mich jeder weiteren Beweisführung; die Rossinische Musik bezauberte in demselben Maße durch die unvergleichliche Wiedergabe der Sänger wie durch ihren Zusammenhang mit der geistigen Richtung der herrschenden Gesellschaftskreise.

Rossini trat auch, vom Standpunkte seiner Zeit betrachtet, als eine Art von Reformator auf. Er behielt zwar vieles von der alten Schule, aber seine Gestaltung und Entwickelung der Arien und seine Instrumentation waren eine ganz andere als die vor ihm. Er legte nicht den Schwerpunkt in die Verzierungen, in schwierige, die reine Kehlengeläufigkeit zur Geltung bringende Passagen, sondern in den ausdrucksvollen Gesang. Er gab der reinen Melodie eine viel größere Ausdehnung, er brachte das Recitativ auf eine höhere Stufe, er

Theater und Mode, Nr. 35 vom 22. März 1827. Hier ein Pröbchen:
Nachtigall, flöte nicht mehr: du giebst deine Seele den Tönen,
All dein Leben dem Lied; was bleibt Dir, daß du lebst?

vervollkommnete die Begleitung und öffnete dem Orchester ein weiteres Feld. Charakteristische Instrumentation lag seinen Bestrebungen allerdings sehr fern; die Ouverturen seiner Opern sind reine Tonspielereien; die zur Semiramis, zum Othello konnten ebenso gut einer komischen Oper vorangehen; selbst die noch heute „berühmte" zu „Wilhelm Tell", die für die französische Große Oper geschrieben ward, ist nur ein sehr glänzendes Orchester-Konzertstück. Nichtsdestoweniger können selbst die zuerst genannten in Verhältnis zu den „Introduktionen" der früheren Komponisten als ein Fortschritt bezeichnet werden. Und manche Arien und mehrstimmige Gesänge in „Semiramis" und „Othello" zeigen eine Bestimmtheit der melodischen Rhythmen und der Klangfarbe in der Instrumentation, die darauf hinweist, daß ihm schon damals eine dunkle Ahnung vom Erfassen des dramatischen Moments innewohnte. Allerdings sind diese Erscheinungen sehr seltene; aber auch die vereinzelten Erscheinungen dürfen nicht übersehen werden in Betrachtungen der Entwickelung des dramatischen Stiles. Die Hauptbedeutung Rossinis lag in seiner Gestaltung der Melodie, und hierin hat er ganz bestimmt eine neue Epoche begonnen. Melodien wie die beiden Gesänge der Desdemona im letzten Akt des Othello gehören noch heute zu den schönsten Blüten italienischer Gesangsmusik. Und selbst in der komischen Oper „Der Barbier von Sevilla" zeigt sich Rossini als ein Neuerer. Ein flüchtiger Vergleich der Partitur des barbiere mit der besten komischen Oper des vorhergehenden Jahrhunderts, mit dem liebenswürdigen „matrimonio segreto" Cimarosas zeigt den ungemein großen Abstand in den Rhythmen des Gesangs und in der Behandlung des Orchesters. Alles ist schärfer, bestimmter, volltönender, lärmender; und es scheint erklärlich, daß die Neapolitaner, für welche diese Oper geschrieben ward, beim ersten Anhören

etwas verdutzt drein schauten und erst nach und nach deren große Vorzüge erkannten; es war eben nicht die gewohnte opera buffa, die ihnen da entgegen klang, sondern ein neue Gattung!

Rossini verließ in voller Manneskraft den Schauplatz seiner Triumphe, nachdem er noch im „Tell" gezeigt hatte, welch bewundernswerte Schöpferkraft in ihm lebte, und wie er auch ernstlich gründlichen Arbeitens fähig war. Aber die Herrschaft der italienischen Musik dauerte fort, und die weichen, süßen und oft wahrhaft edlen Weisen Bellinis, aus dem Munde Rubinis, Lablaches, Tamburinis, der Grisi, Alboni, Lalande, Malibran u. s. w. ertönend, übten auf die Hörer fast größeren Zauber, als vordem die brillantesten Arien Rossinis.

Gegen Bellini ist vielleicht noch mehr geschrieben und deklamiert worden als gegen seinen genialen Vorgänger, der in Bologna behaglicher Ruhe genoß. War diesem spektakulöse Instrumentation vorgeworfen worden, so hieß es von Bellini, er behandle das Orchester wie eine Guitarre, die zum Gesange Begleitung zupfe; seine Melodien seien weichlich, kraftlos, süßlich, übersentimental u. s. w. in infinitum. Die deutschen Musikzeitungen überboten sich in derartigen Aussprüchen; ich erinnere mich eines Artikels, in welchem Rossinis „Othello" mit Bellinis „Norma" verglichen ward, und die letzten Arien der Desdemona weit über alles gestellt wurden, was Bellini je geschaffen hatte. Die Zeit hat diese falschen Urteile berichtigt. Daß Bellinis Kompositionstechnik eine schwächliche war, ist nicht zu bestreiten; aber unleugbar auch, daß in der italienischen lyrischen Oper niemals schönere Melodien geschaffen worden sind, als das Finale der „Norma" (qual cor tradiste), als die Traumarie im letzten Akte der sonnambula, als die Tenorarie im letzten Akte der Puritani; die schwär-

merischen sentimentalen Gedichte Lamartines fanden ihren Wiederhall in jenen Gesängen, die noch heute ihren Zauber ausüben auf jeden, der nicht alle weicheren Empfindungen aus Herz und Kopf hinausphilosophiert hat und nur noch die Dissonanz als Kunstausdruck des Lebens gelten läßt. Allerdings, eine ganze Oper von Bellini jetzt noch anzuhören, gehört zu den schwersten Aufgaben; doch will ich sie noch lieber ertragen als eine von Donizetti, der seiner Zeit von sehr vielen Italienern über Bellini gestellt ward, weil er mehr „dramatischen Sinn" zeigte. In den raschen Sätzen und in den „Allegri", die nach der italienischen Schablone jedem langsamen Satze folgen mußten, zeigte sich Bellini allerdings sehr schwach. Die zweiteiligen galoppartigen Motive, die gerade den effektvollsten Moment bezeichnen sollten, wie z. B. das Finale des zweiten Aktes der Sonnambula oder des Duettes zwischen Norma und Adalgisa erschienen selbst seinen Verehrern zu matt, zu wenig brillant; auch war seine Behandlung des Orchesters gar zu einfach, nur berechnet, alles dem Gesange unterzuordnen. Er selbst mochte diese Schwäche seines Talentes wohl gefühlt haben, seine Puritani zeigen das Streben und auch die Befähigung, glänzende Allegri zu schaffen (die Orchestration blieb nach wie vor recht matt); aber der frühzeitige Tod, der den so edel Begabten im 34. Jahre dahinraffte, ließ jenes Streben nicht zur Entfaltung gelangen, und Donizetti blieb bis zur Zeit, da ihn, fast gleichzeitig mit dem Erscheinen von Verdis Ernani, das unheilvolle Schicksal der Gehirnerweichung befiel, der unbeschränkte Beherrscher der italienischen Oper.

In wahrer ursprünglicher melodischer Erfindung, in Wärme der Empfindung steht Donizetti unter Bellini; dagegen muß ihm zugestanden werden, daß er den gesteigerten Anforderungen des Publikums an die Bühne bedeutendere Form-

kraft und auch eine viel größere musikalische Bildung entgegenbrachte. Seine Allegri waren manchmal ebenso schrecklich trivial wie die Bellinis; aber sie bewegten sich in breiteren Formen, traten in besser zugeschnittenem theatralischen Gewande auf und boten den Sängern Gelegenheit, ihre vollen Kräfte zu entfalten. Während die Belliniſchen Allegri ganz unbeachtet vorübergingen — nur das berühmte Männerduo aus den Puritani erregte immer stürmischen Beifall und Wiederholungsruf — waren die Tenor-Polonaise aus „Belisar“: „Trema Bisantia“, die Sopranarie „Ah che disio la vendetta“ aus derselben Oper, das $^3_8$-Terzett aus „Lucrezia“ im zweiten Akt, das noch heute viel gesungene Trinklied im dritten „Il segreto per esser felice“ allbeliebte Paradestücke, die überall mit demselben großen Erfolge vorgeführt wurden. Die meisten seiner Allegri und Finale sind mit großem Bühnengeschicke angefertigt und wirkungsvoll instrumentiert. Donizetti hatte, wie schon bemerkt, eine sehr gründliche musikalische Erziehung erhalten und war sogar in strengen Formen nicht unbewandert; als er vom Kaiser Ferdinand von Österreich die eigens für ihn geschaffene Stelle eines Kaiserlichen Hofkapellmeisters und „Kammerkomponisten“ mit großem Gehalte und anderen Vorteilen erhielt, übergab er der Hofkirchenkapelle zwei im strengen Stile gehaltene Kompositionen, ein Miserere und ein Ave Maria; und selbst die von der Bevorzugung des Italieners tief gekränkten deutschen Wiener Kirchenkomponisten mußten eingestehen, daß der Mann, der so viel leichtfertiges Zeug geschrieben hatte, doch auch Befähigung zu ernsterer gediegener Arbeit besaß. Als Komponist komischer Opern genießt Donizetti noch heute Achtung selbst bei denen, die es nicht begreifen können noch wollen, daß die „Favorite“ oder „Lucrezia Borgia“ einen so großen Enthusiasmus hervorgerufen hat, und die selbst die „Lucia“ nicht mehr hören

wollen, wenn nicht die Patti oder die Sembrich die Hauptrolle singt, und daher auch nach dem Hauptbravourstück, nach dem Wahnsinn-Walzer das Theater verlassen und den dritten Akt vermeiden. „L'Elisire d'amore", „die Tochter des Regiments" und vor allen „Don Pasquale" werden den Namen ihres Schöpfers in der Nachwelt erhalten. Die letztgenannte Oper ist freilich nie recht „populär" geworden, sie gilt als ein besonderer Leckerbissen für musikalische Feinschmecker. Aber diese Eigenschaft wird sie auch immer behalten; sie ist ein Meisterstück der Feinmalerei in Melodie und charakteristischer Instrumentation. Donizetti war keine ausgeprägte künstlerische Individualität wie Rossini und Bellini, aber ein sehr begabter und ungemein geschickter, den Sängern ganz besonders zu Danke schreibender Eklektiker. Und eben weil er*) keine ausgeprägte Individualität besaß, bildete er den Übergang zu Verdi, der das, was jener ahnte und anstrebte, die dramatische Charakteristik in der italienischen Opernmusik, fast zur Vollendung brachte.

Donizetti hatte eben seine 64. und letzte Oper „Don Sebastian" auf die Bühne gebracht, als das Werk eines bisher fast unbekannten Komponisten von den italienischen Sängern in Wien, Paris, London, Petersburg mit sehr großem Erfolge aufgeführt wurde: „Ernani" von Verdi. Zwar wußte man, daß zwei Opern dieses neu Aufgetauchten, „Nabucco" und „I Lombardi", in Italien großen Enthusiasmus erregt hatten; aber in anderen Ländern bewährte sich deren Wirkungskraft nicht, sie sind von den Bühnen verschwunden, während Ernani hie und da noch heute auftaucht. Lebhaft

*) Wenn ich Merkadante — dessen „Giuramento" und „Elisa e Claudio" ihrer Zeit sehr gefielen — sowie Ricci nur hier unten nenne, so geschieht dies, weil ihre Werke keine Phase der Entwickelung der dramatischen Musik bezeichnen.

steht die Jugenderinnerung vor mir, welche gemischten Urteile diese Oper, die von den Italienern vortrefflich ausgeführt wurde, in den Wiener musikalischen Kreisen anregte: wie die einen die Gemeinheit der Rhythmen, die Roheit der Instrumentation als einen Rückschritt der italienischen Musik bezeichneten, die anderen dagegen hervorhoben, daß manche Momente eine ungewöhnliche Kraft der Erfindung, der Deklamation und des dramatischen Kolorits erkennen ließen, wie z. B. das Duett zwischen dem Könige und Sylva, der Schwur Ernanis und Sylvas, die Arie des Königs in der Gruft und das Finale im dritten Akte. In einem Punkte aber stimmten alle überein: daß die beiden Hauptpartien — Ernani und Elvira — von den Sängern nicht musikalische Bildung bedingten, sondern starke Stimmen, Ausdauer und naturalistisches Feuer, und daß bei einer Weiterentwickelung dieser Gattung Opernmusik die eigentliche italienische Gesangskunst, der bel canto, von der Bühne verschwinden und die elementare Kraft der Stimme die Oberhand behalten würde.

Es ist kulturhistorisch bedeutsam, daß Verdis Ernani in dieselbe Zeit fällt, da Richard Wagner seinen „Tannhäuser" schuf, daß der italienische Opernkomponist und der deutsche Meister gleichzeitig mit neuen Ideen und neuen Mitteln hervortraten. Aber der Deutsche wirkte für die Kunst und der Italiener für das Publikum, der Deutsche knüpfte an Webers Euryanthe, an Beethovens „Neunte" und Missa an, der Italiener an Donizetti. Dem Deutschen war es darum zu thun, seine höchsten Ideen im Musikdrama zu verwirklichen, und er kämpfte mit allen Waffen für seine Überzeugung, in Wort, Schrift und That. Verdis Streben

ging vor allem dahin, effektvolle und einträgliche italienische Opern zu schreiben, von den erfolgreichen größten Nutzen zu ziehen, die mißlungenen rasch durch neue zu ersetzen. Er wollte nur Musiker sein, nur durch seine Musik wirken, und verwarf jedes andere Mittel. Als im Dezember 1871 kurz vor der ersten Aufführung der Aida in Cairo der damals berühmteste, einflußreichste Kritiker Italiens Filippi († 1888) ihn schriftlich fragte, ob es nicht angezeigt wäre, irgend einen vorbereitenden Artikel in den italienischen Zeitungen erscheinen zu lassen, antwortete er ihm in einem langen Schreiben über die „Reklame" und endigte mit den Worten: „A la grace de Dieu, so habe ich meine Laufbahn begonnen, so will ich sie enden". Verdi ist die bedeutendste Persönlichkeit unter allen italienischen Komponisten aller Zeiten, ein Ehrenmann durch und durch, der seine patriotischen Gesinnungen auch in Momenten der Gefahr niemals verleugnete, aber sich mit Politik nicht beschäftigen wollte. Als er auf Andringen Cavours einen Sitz im neuen Parlamente annahm, sagte er geradezu, daß ihn das in all seinen Gewohnheiten störte, und legte auch bald sein Mandat nieder. Als ihn König Viktor Emanuel zum Senator ernannte, kam er *einmal* in das hohe Haus, um den Eid zu leisten. Dagegen verwendet er einen großen Teil seines Reichtums zu gemeinnützigen Zwecken. Er ist der populärste Mann in Italien.

In Deutschland, dem Stammlande der abstrakten Ästhetik ist gegen Verdi vielfach der Vorwurf erhoben worden, seine Opern hätten der wahren Gesangskunst großen Schaden zugefügt, die Sänger zur Verrohung, zum Streben nach gemeinen Effekten gebracht, zur Entfaltung der Kraft in den hohen Tönen verleitet u. s. w. Der Vorwurf ist nicht ganz ungerechtfertigt, aber insofern einseitig, als er nicht Verdi trifft, sondern die ganze zeitgenössische Richtung, für die er seine

ersten Opern schrieb. Alle italienischen Komponisten haben vor 40 Jahren ebenso rohe Effekte in Rhythmen, Melodien und Instrumentation angewendet wie er; aber sie waren roh und talentlos zu gleicher Zeit, ihre Opern fielen durch, während sein großes Talent überall glänzende Erfolge gewann. Seine Opern sind wie jede Kunstschöpfung Produkte der Wechselwirkung zwischen der Begabung des Künstlers und den geistigen Zeitströmungen, den allgemeinen Kunstverhältnissen. Diese Wechselwirkung tritt seit den fünfziger Jahren am stärksten in der dramatischen Musik und deren Erfolgen zu Tage, und das italienische Opernpublikum war bisher wie auch noch heute zum größten Teile ein von dem aller anderen Länder ganz verschiedenes, wie denn auch die Theaterverhältnisse und Einrichtungen ganz eigentümlicher Art sind; erst in neuester Zeit scheint sich eine Umgestaltung vorzubereiten. Die großen Opernhäuser gaben ihre Vorstellungen nur während der drei oder vier Wintermonate, der „stagione"; sie eröffneten sie mit dem Beginn des Karnevals und schlossen sie eine kurze Zeit nach dessen Beendigung. Für diese stagione warb der Pächter des Theaters eine Operngesellschaft an und bestellte eine neue Oper; dem deutschen Publikum fehlt jede Ahnung von der Unzahl neuer Opern, die alljährlich in Italien auftauchen. Gefiel nun eine solche, so ward sie die ganze stagione hindurch gegeben, im Gegenfalle verschwand sie auf Nimmerwiedersehen und ward durch eine aus früheren Zeiten her bekannte ersetzt. Unmittelbarer Erfolg galt also als die erste unerläßliche Bedingung für den Opernkomponisten. Hatte er diesen nicht, so war sein Werk verloren. Die Neuzeit bietet nur ein einziges Beispiel des Mißlingens einer italienischen Oper bei der ersten Vorstellung und späterer glänzendster Erfolge. Am 6. März 1853 wurde die „Traviata" in Venedig vorgeführt und fiel total durch. Verdi schrieb an seinen

Freund Musio: „Lieber Emanuel, gestern Traviata Fiasco! War's meine Schuld oder die der Sänger? Die Zeit wird richten!" Er behielt Recht: „Traviata" ist noch heute eine Paraderolle aller berühmten Sängerinnen. Die Darstellerin in Venedig war eine der fettesten Theaterdamen. Ihre Sterbescene erregte allgemeine Heiterkeit, bekanntlich endet Violetta an der Schwindsucht! Allmähliches Durchdringen einer Oper, langsames Erkanntwerden war also in Italien nicht denkbar, aus dem einfachen Grunde, weil die Zeit fehlte, weil sieben bis acht Monate im Jahre die großen Opernhäuser feiern und daher keine Gelegenheit zur Klärung und Feststellung des Urteils bieten. Außerdem war das italienische Publikum bisher gewohnt, nur die erste Vorstellung einer Oper durchweg ruhig anzuhören. In dieser legte es sich sein Urteil über die Nummern zurecht, die es bei den weiteren Vorstellungen wieder mit Sammlung anhören wollte, die anderen boten dann die angenehme Abwechslung, daß man mit den Bekannten, welche in den Logen, die überall als Empfangssalon eingerichtet sind, Besuche abstatten, recht lebhaft plaudern konnte, bis wieder eine Hauptnummer begann; dann ward's stille für einige Minuten, dann erschallten die begeisterten Zurufe, und nach diesen ward die Konversation fortgeführt. Eine Oper, deren erste Vorstellung keine da capo Nummern gebracht hatte, bei einer zweiten mit derselben Aufmerksamkeit anzuhören, sie gar nach neun Monaten sich nochmals vorführen zu lassen, fiel keinem italienischen Publikum bei. Und in welcher Weise ein italienisches Publikum da capo ruft ohne die mindeste Rücksicht auf Zusammenhang der Handlung und der Musik, davon gab die erste Vorstellung des „Othello" in Mailand das bedeutsamste Beispiel. Bis zum vierten Akte gab es nur eine einzige Wiederholung, die eines unbedeutenden Chores. Aber in der letzten Scene,

als Desdemona ihr Gebet vollendet und sich schlafen gelegt hatte, mußte sie wieder vom Bette herunter, wieder auf den Betstuhl knien, singen und wieder einschlafen. Nun öffnete sich leise eine Tapetenthür, der Mohr tritt herein, legt seinen krummen Säbel ab und nähert sich mit finster wildem Blicke, mit krampfhaft geballter Faust dem Bette seiner Frau; im Orchester soll ein Vorspiel die Leidenschaften schildern, welche im Busen des zum Morde Schreitenden wühlen. Dieses Vorspiel ward mit endlosem Toben da capo verlangt; der Mohr muß wieder hinter die Tapete treten, wieder hervorkommen, wieder ein wütendes Gesicht zeigen. Die Mailänder sind die denkbar liebenswürdigsten, feinsten Leute, in äußerer Erscheinung und Manier fast ganz französisch; aber im Theater sind sie Italiener vom Scheitel bis zur Sohle.

Es hat vereinzelte Beispiele gegeben, daß eine Oper, die in einer Stadt nicht gefiel, von einer andern günstig aufgenommen ward, wie z. B. Boitos Mephistophele, der in Mailand Mißerfolg und Zischen, dagegen in Bologna und Venedig und dann in andern Städten lebhaftesten Beifall hervorrief. Aber abgesehen davon, daß die Mailänder Aufführung nach dem allgemeinen Urteile eine elende war, genießt Bologna („die Gelehrte, la dotta") von jeher das Vorrecht, für ernste Musik besonderes Verständnis zu zeigen. Auch Wagners Lohengrin ist in dieser Stadt mit so großem Enthusiasmus begrüßt worden, daß die Stadt den Komponisten zum Ehrenbürger ernannte. Nun aber ist Bologna zwar sehr hochgeehrt, aber nicht maßgebend für allgemeine dauernde Erfolge. Ihr Urteil hat Boitos Oper mehr zu Ehren gebracht als zu Einnahmen. Und wie Richard Wagners Musikdramen mehr auf die neue italienische dramatische Musik gewirkt haben, als daß sie selbst vollständig erfaßt und gewürdigt wurden, kommt weiter unten zu näherer Erörterung.

Zu den erwähnten rein örtlichen, d. h. nur in italienischen Theatern einheimischen Übelständen hat sich in den letzten zwanzig Jahren ein schwer wiegender internationaler gesellt, der auf die eigentliche Gesangskunst noch verderblicher wirkte, als alle Donizettischen und Verdischen Opern: die noch immer wachsende Zunahme italienischer Opern-Truppen in den außereuropäischen Ländern, und die immer höher steigenden Honorare, welche die großen europäischen Theater den berühmten Sängern zahlen müssen, damit diese nicht die überseeischen goldenen Lorbeeren aufsuchen. Bei der ungeheuren Ausdehnung und Schnelligkeit des Eisenbahn- und Dampfschiff-Verkehrs werden italienische Operngesellschaften bis in die entferntesten Winkel aller Erdteile angeworben. Daß hierbei nicht die künstlerische Bildung der Sänger in Betracht kommt, ist klar; welcher Theaterbesucher in Neu-Orleans, Hayti, San Francisco, Brasilien, Australien, Bombay kümmert sich um musikalische Bildung? Schöne ausdauernde Stimmen, welche dem Einflusse des Klimas widerstehen, sind die Hauptbedingung. Also ein Tenor mit vielen hohen Tönen, eine Primadonna mit starker Brust, allenfalls ein Sänger, der ein paar Läufe brillant herausbringt, die werden mit Gold aufgewogen; was zur Kunst gehört, steht in zweiter und dritter Reihe. Der Bedarf wächst fortwährend, und als natürliche, notwendige Folge stellt sich immer mehr heraus, daß Sänger und Sängerinnen mit guter Stimme wenig oder nichts lernen, nach einigen Vorbereitungen sofort erste Partien singen wollen, gut bezahlte Engagements suchen und nach irgend einem entfernten Weltteile segeln. Die italienischen Gesangskünstler verschwinden nach und nach auch von den europäischen Bühnen, die „dramatischen" treten in den Vordergrund. Und bezeichnend ist, daß die letzten Sängerinnen, welche nach der großen Adelina Patti die wahre italienische Gesangskunst vertraten,

nicht in Italien geboren sind, sondern den verschiedenartigsten Nationalitäten entstammen: Christine Nilsson ist Schwedin, Etelka Gerster, deren milder Glanzstern allerdings nur wenige Jahre ungetrübt leuchtete, Ungarin; die herrliche Marcella Sembrich, auf welche die oben angeführten Worte K. M. Webers über die Fodor angewendet werden können, ist Polin. Die in den letzten Jahren zur Berühmtheit gelangten italienischen Sängerinnen Belincioni u. a. sind in viel höherem Grade talentvolle stimmbegabte Darstellerinnen als wirkliche Gesangskünstlerinnen.

Diese Thatsache muß man im Auge behalten, um einerseits Verdis Opern bis zur Aida richtig zu beurteilen, und um anderseits seine künstlerische Läuterung und Wandlung während der letzten Jahre vollkommen zu würdigen. Sie ist um so bewundernswerter, als Verdi ganz ohne ein nationales Vorbild seine neuen Bahnen betrat, sein eigener Pfadfinder gewesen ist. Richard Wagners Musikdramen bedeuten eine neue Phase deutscher Kunst. Aber als er seinen Riesenbau begann, fand er einen nationalen Grundboden vor, auf dem er ihn aufführen konnte: Webers „Euryanthe", Beethovens „Fidelio", „Missa solemnis" und „Neunte". In erstgenannter Oper wird jeder Unbefangene die Ahnungen der deklamatorischen Behandlung des Textes erkennen, die in den Musikdramen zur vollendeten Wirklichkeit gebracht ward; das unbeschreibliche Vorspiel des zweiten Aktes in Fidelio, das „Credo", „Incarnatus" und „Sanctus" sind die Grenzsteine gewesen, über die ihrer Zeit niemand hinauszugehen wagte, neben denen Richard Wagner sein neues Reich gründete. Was aber hat Verdi in der italienischen Musik gefunden, als er jene innere Wandlung begann, als er Aida, dann Othello und Falstaff schuf? Welche Vorbilder boten ihm Donizetti und Rossini? Als er Aida 1871 in die Öffentlichkeit

brachte, war nicht einmal der Grundstein zum Bayreuther Festspielhaus gelegt; Richard Wagners Grundsätze und Anschauungen des dramatischen Kunstwerkes waren dem großen italienischen Publikum ganz unbekannt, dem kleineren „gebildeten“ mit den seltensten Ausnahmen mehr ein Gegenstand der Verspottung als der Beachtung. Und dennoch zeigt sich schon in Verdis Aida ein Streben, das vom Standpunkte der damaligen italienischen Musik betrachtet, ein ideales genannt werden kann; ein Streben nach Einheitlichkeit des Stiles, nach Charakterisierung, nach Wahrheit des Ausdruckes, nach sorgfältiger Behandlung des Orchesters. Allerdings waren ja schon in einigen früheren Opern Verdis Anzeichen einer Umwandlung zu erkennen, in „il ballo in maschera“ (1859) und in „la forza del destino“ (1862). In der erstgenannten Oper tritt eine sehr sorgfältige Behandlung der mehrstimmigen Gesänge hervor, jeder Gruppe ist ein charakteristisches, von den anderen scharf geschiedenes Motiv zugeteilt, ja sogar eine Art Leitmotiv ist zu vernehmen (1859!), das den jedesmaligen Eintritt der Verschworenen kennzeichnet. In „la forza del destino“ ging Verdi noch weiter in der rein deklamatorischen Behandlung des Textes und scharfer Charakteristik; einzelne Scenen sind vortrefflich durchgeführt. Nur das Libretto ist ganz unerträglich, eine Anhäufung von grauenhaften Scenen ohne inneren Zusammenhang und dazu noch komisch sein sollende Zwischenscenen! Nichtsdestoweniger hat diese Oper bei einer Vorführung durch eine italienische Operngesellschaft im Berliner Krolltheater die Verwunderung und Beachtung der gesamten Kritik erregt. In der „Aida“ hatte Verdi ein vortreffliches Textbuch gefunden, das ihn lebhaft anregte; er schuf ein Werk, das schöne Melodien mit dramatisch wirksamer Instrumentation vereinigt und das Interesse des Hörers bis zum letzten Momente steigernd erhält. Und in „Othello“ hat er den

Bruch mit der Vergangenheit vollkommen bestätigt; der damals 73jährige setzte die Welt in Erstaunen durch diese Oper, deren Stil ganz bestimmt den jüngsten italienischen Opernkomponisten Mascagni und Leoncavallo*) ein Vorbild gewesen ist. Dieser Stil wird in Italien als ein ganz neuer gepriesen, ist aber für den deutschen Beurteiler, der den „Othello" nicht mit Rossinis und Donizettis Opern vergleicht, sondern die allgemeine Entwickelung der dramatischen Musik in Betracht zieht, in vielen Beziehungen ein eklektischer, allerdings im allerbesten Sinne des Wortes. Die Oper zeigt überall höchst gewissenhafte Arbeit, sorgfältigste Behandlung der Deklamation, der Instrumentierung und orchestralen Klangfärbung, vortreffliche Stimmführung; überall waltet die Hand eines Meisters. Aber italienische Musik, d. h. eine solche, welche den nationalen Charakter sofort kundgiebt, erklingt im „Othello" höchst selten; sie ist mehr internationaler Natur. Man mag von Richard Wagners Richtung im Wort- und Tondichten denken, wie man will, daß sie deutsch d. h. aus der Entwickelung deutscher Musik hervorgegangen ist, kann niemand leugnen. Ob sie die richtigen Grenzen weit überschreitet oder nicht, ist hier nicht zu erörtern; nur daß sie national ist, muß festgestellt bleiben. Aber Verdis „Othello" ist nicht aus solcher Entwickelung hervorgegangen. Hier mag auch noch auf eine merkwürdige Erscheinung hingewiesen werden:

Es erklingt in „Othello" kein Ton, der an Richard Wagnersche Musik erinnert, und es existiert keine Scene ohne Einfluß Wagnerscher Musik. Zwar ward vielfach behauptet, daß Verdi von Wagnerscher Musik absolut nichts kenne, und ein Gegenbeweis läßt sich nicht erbringen. Aber ich behaupte mit vollster Bestimmtheit: die Wagnerschen Prinzipien kennt

*) Von Puccini wird später die Rede sein.

Verdi ganz genau*). Dieses Ineinanderfließen des Recitativs und der Arien, diese dialogisierende Behandlung der Duette, diese rein dramatische Scenenfolge ohne irgend einen Abschluß, und dann das Zuspitzen der Charakteristik jeder einzelnen Phrase, dieses offenbare Streben nach Tonfärbung im Orchester, alles das ist nicht denkbar ohne den so zu sagen imponderablen, aber unleugbaren Einfluß der Wagnerschen Musikdramen, ohne die nach entferntesten Zonen wirkende Ausstrahlung seiner Ideen. Doch nochmals sei es stark betont: in Verdis Melodien ist nichts, was nicht ihm gehörte, was Wagnerisch genannt werden dürfte. Das erste Duett zwischen Othello und Desdemona, das Duett zwischen Jago und Othello im zweiten Akte, im dritten Akte das Duett Othellos mit Desdemona, dann eine Art Monolog Othellos von wahrhaft ergreifender Wirkung, ein meisterhaft gearbeitetes Septett mit vierstimmigem Chor, endlich im letzten Akte das Gebet der Desdemona und das Duett mit Othello: das sind Tonwerke Verdischen Geistes, die mit Hochachtung für das Genie eines Mannes erfüllen, der mit 73 Jahren Derartiges zu vollbringen vermochte. Aber ich muß immer auf die Behauptung zurückkommen: es ist keine italienische Musik.

Die Betrachtungen, die wir eben in Bezug auf „Othello" ausgesprochen haben, können in noch höherem Grade auf

*) Er weiß überhaupt ganz gut, was in der deutschen Musikwelt vorgeht. Ein italienischer Musikschriftsteller, Leopoldo Mastrigli, sandte ihm ein Buch über große Musiker mit der Bitte um sein Urteil. Er antwortete: „In Bezug auf Musik und alle über sie sprechenden Werke gebe ich nichts auf mein Urteil noch auf das anderer. Erinnern Sie sich an die Meinungsäußerungen Webers, Schumanns, Mendelsohns über Rossini, Meyerbeer und andere, und sagen Sie selbst, ob man dem Urteile eines Komponisten über einen anderen vollen Glauben schenken kann." Und der Schreiber dieses Briefes sollte nichts von Wagner kennen?!

„Falstaff" angewendet werden. Diese Oper ist in Deutschland vielfach, wie schon bemerkt, selbst von entschiedenen Anhängern Richard Wagners als ein geniales Meisterwerk gepriesen worden; und wer bei einer Oper von vornherein auf melodische Erfindung verzichten will, kann diesem Preise beistimmen. Die feine charakteristische Instrumentation, die meisterhafte Stimmführung, die geistreiche Färbung der Gegensätze in den Frauen- und Männerquartetten des ersten und zweiten Aktes, die genial zu nennende vielstimmige Schlußfuge des letzten Aufzuges sind wahrhaft bewundernswert; und wenn man bedenkt, daß dies alles von einem Achtzigjährigen geschaffen ward, so wird man von Staunen und Ehrfurcht erfüllt. Aber in einer komischen Oper will man noch zu anderen Gedanken und Empfindungen angeregt werden als zur Bewunderung und Verehrung; und wenn auch „Falstaff" den Titel „Lyrische Komödie" trägt, der Stoff, die Handlung sind und bleiben komisch, und da kann vor allem die Wirkung verlangt werden, daß den Hörer eine unwiderstehliche, aber ästhetisch erklärbare Lustigkeit überkomme, daß ihm eine heiter behagliche Stimmung zurückbleibe. Solche Lustigkeit und nachhaltige Stimmung kann aber geistreiche, witzige selbst geniale Behandlung der Form allein nicht erzeugen, diese muß mit Mannigfaltigkeit der Erfindung, mit Ursprünglichkeit, Unmittelbarkeit der musikalischen Gedanken verbunden wirken. Des Hörers heitere Stimmung muß die Bewunderung für das Kunstwerk überwiegen, wie das der Fall ist in des göttlichen Mozarts „Hochzeit des Figaro", wo schönste Melodie mit höchster Kunst der Individualisierung der Instrumentation vereinigt erscheint; wie spricht das Orchester in Bartolos Arie, in Susannes „Wenn den die Mädchen lieben", im $^6/_8$ Finale B-dur, des zweiten Aktes, im Duett zwischen Susanne und dem Grafen, in dem ganz wunderbar instrumentierten Bolero und in dem ganzen Schluß-

akte. Auch in Rossinis „Il barbiere di Seviglia“ und in Cimarosas „Il matrimonio segreto“, wenn es von Italienern gesungen wird, treten solche Momente hervor, die auf den empfänglichen Hörer sofort erheiternd wirken „Pace gioja siá con léi“; wer kann dieses Duett zwischen dem als Sanglehrer verkleideten Grafen Almaviva und Bartolo hören, ohne zu schmunzeln? Eine gewisse frische Derbheit, eine originelle Fresko-Färbung paßt der komischen Oper entschieden besser als die feine Ausarbeitung jeder Einzelheit. Und daher ist es auch erklärlich, daß die liebenswürdige feine Oper Götz' „Der Widerspenstigen Zähmung“ und Donizettis „Don Pasquale“ keinen dauernden Bühnen-Erfolg erringen konnten, daß „Falstaff“ von den Kennern als ein Meisterwerk, aber nicht vom großen Publikum als komische Oper geschätzt wird; letzteres findet mehr Gefallen an Nicolais „Lustigen Weibern“, die als Kunstwerk tief unter „Falstaff“ stehen, aber durch prickelnd-lustige, leicht faßliche triviale Melodien und geschickte Behandlung des Orchesters einen sehr angenehmen Zeitvertreib gewähren.

Gleichzeitig mit den genannten letzten Schöpfungen Verdis sind einige neue Opern jüngerer italienischer Komponisten aufgetaucht, die einen außerordentlichen, fast beispiellosen Erfolg gewonnen und weiteste Verbreitung gefunden haben: „Cavalleria Rusticana“ von Mascagni und „Pagliazzi“ von Leoncavallo. Um diese merkwürdige Erscheinung richtig zu beurteilen, um die Bedeutung dieser Werke richtig zu erkennen, ist vor allem notwendig, die letzte politische und gesellschaftliche Entwickelung Italiens in Betracht zu ziehen. Es waltet ein eigenes Gesetz im geistigen Leben der Kulturvölker: wenn nach großen politischen Stürmen eine Periode äußerlicher Ruhe eintritt, so beginnt auch sofort ein Umschwung in den Künsten. Neue philosophische Ideen entstehen und treten hervor, neue Lebensanschauungen machen sich geltend, neue

ästhetische Grundsätze werden verkündet, neue Formen und Formeln werden erdacht und — gut oder schlecht — ausgeführt. So ist es geschehen in England zur Zeit Karls II. nach der Herrschaft der Puritaner und Cromwells, in Frankreich nach der Schreckenszeit und den Napoleonischen Kriegen, in Deutschland nach 1848 und 1870, in Italien nach 1866 und 1870. In England rächte sich eine zügellose, herzlose, aber blendend witzige dramatische Litteratur an dem Puritanismus für seine Unterdrückung alles Vergnüglichen; als dreißig Jahre später die Menge an dieser Gattung von Lustigkeit keinen Gefallen mehr fand, als der düstere König Wilhelm III. und seine treffliche Gemahlin Mary sich von ihr abwandten, und Jeremy Collins dem allgemeinen Unbehagen in seiner Schrift beredten, kräftigen Ausdruck verlieh, da kam die litterarische Schicklichkeit und Korrektheit durch Addison und Pope zu Ehren. In Frankreich, wo erst die Guillotinen-Männer, dann der große Despot Napoleon jeden freien Gedanken unterdrückt hatten, trat Ende der zwanziger Jahre und nach der Julirevolution die romantische Schule hervor (Viktor Hugo war ihr Hauptprophet) und bewirkte mit ihren Grundsätzen: Emancipation der Individualität vom Formzwange der hergebrachten Regel, freie Bewegung der Leidenschaften, unbeschränkte Wahl des Stoffes und der Mittel, einen ungeheuren siegreichen Umschwung in allen Künsten. In Deutschland, wo auf jämmerliche Revolutionen eine jämmerliche Reaktion folgte, gewannen der Schopenhauersche Pessimismus und die Ideen Richard Wagners von der Umgestaltung der dramatischen Musik größte Verbreitung. In Italien kam nach der Gründung und Festigung des einheitlichen Königreiches (1859, 1866, 1870) der „Verismo“ zum Durchbruch; er hat in der Malerei und Skulptur manche recht sonderbare Erscheinung zu Tage gefördert, in der dramatischen Musik aber entschiedene Fort-

schritte bewirkt. Im Publikum begann sich das Bedürfnis nach anderen Texten und anderer Textbehandlung zu regen, den Opern-Komponisten drängte sich das Bewußtsein auf, daß sie nicht mehr hoffen durften, mit ein paar wirksamen auf irgendwelchen beliebigen Text-Unsinn gepfropften Melodien dauernden Erfolg zu erringen, daß die Zeit der zehnfachen Wiederholung derselben Worte ihrem Ende nahte, und daß auch selbst ein bedeutender Erfolg in Italien keine Gewähr mehr bot für die günstige Aufnahme in andern Ländern, weil dort die neuen Anschauungen in viel stärkerem Grade walteten. Als der erste italienische Opernkomponist, dem die neuen Ideen zur Klarheit gediehen waren, zeigte sich Verdi, der in „Aida" einen vortrefflich gegliederten Text fand, zu einigen Scenen sogar die Skizzen entwarf und dann im „Othello" auf dem neuen Wege weiter ging. Die Aufgabe, die sich der geniale Maestro gestellt hatte, war eine um so schwerere, als sie den oben beschriebenen Gewohnheiten des italienischen Opernpublikums widersprach. Ein öfteres aufmerksames Anhören aller Teile einer Oper, ein allmähliches Feststellen des Urteils stand von diesem nicht zu erwarten; um so höher muß Verdis künstlerisches Wirken in den letzten Jahren geschätzt werden.

Die vollkommen praktische Erkenntnis des neuen Verlangens im Publikum und des dabei zu erzielenden Nutzens kam nicht schaffenden Künstlern, sondern einem spekulierenden Verleger. Dieser berechnete ganz richtig, daß vor der Hand eine vier Akte lang dauernde Aufmerksamkeit von den italienischen Hörern durchaus nicht erhofft werden konnte, daß aber der Versuch mit einer kurzen Oper, der ein recht packender Text zu Grunde lag, auf guten Erfolg rechnen durfte. Und so begannen die verschiedenen Wettbewerb-Aufforderungen. Zuerst fand eine solche 1884 in Mailand für zweiaktige Opern statt; die von den Preisrichtern

als die besten erkannten, sollten im Teatro del Verme aufgeführt werden. Zwei wurden dieser Ehre würdig befunden, über eine dritte dagegen lautete das Urteil, daß sie zwar von beachtungswertem Talente zeugte, jedoch viel Bedenkliches enthielte u. s. w., und zur Aufführung nicht empfohlen werden könnte. Nachdem nun die beiden preisgekrönten Werke das Publikum durchaus nicht hatten erwärmen können, prüften einige Musikfreunde die zurückgewiesene und bewogen die Direktion des Vermetheaters, sie aufzuführen. Sie hieß Le Villi (die Willis) und spielte in Deutschland; der Stoff ist größtenteils dem gleichnamigen französischen Ballette entnommen, der Komponist, ein sehr junger Mann, hatte seine Studien im Mailänder Konservatorium gemacht. Der Erfolg war ein außerordentlicher, vielleicht um so größerer, weil das Publikum sein Urteil dem der Preisrichter gegenüber recht stark betonen wollte. Ich habe der fünften oder sechsten Aufführung beigewohnt und zwar den lärmenden Enthusiasmus der Hörer nicht teilen, wohl aber bemerken können, wie der begabte junge Komponist die Wagnerschen Ideen von dramatischer Musik zu verwirklichen bestrebt war. Seine Melodien bewegten sich allerdings noch vielfach in italienischen Formen, aber die Instrumentation und Harmonisation waren der Art, daß man fast glauben mochte, er hätte keine anderen Werke gekannt und studiert als Wagners Musikdramen. Namentlich eine Zwischenaktmusik war eine vollkommene Nachahmung der Wagnerschen Tonbilder dieser Gattung; Puccini erschien mir als ein „neudeutscher" Italiener.

Er hat die hohen Erwartungen, welche dieser erste Erfolg veranlaßte, nicht erfüllt, seine neueste Oper Manon Lescaut konnte nicht durchdringen. Aber den „Villi" muß man das große, nicht genug gewürdigte Verdienst zuerkennen, daß sie die erste Erscheinung auf der neuen Bahn der kurzen Oper

waren, daß sie so zu sagen die italienische Hörerschaft vorbereiteten, eine Stunde lang die Aufmerksamkeit unverwandt auf die Bühne zu richten.

Sechs Jahre verflossen, ohne daß ein zweiter derartiger Versuch hervortrat, die große Oper herrschte noch immer, Verdi hatte seinen „Othello" (1887) auf die Bühne gebracht und höchste Achtung, aber keinen eigentlichen durchschlagenden Erfolg errungen. Da erscholl mit einemmal ein Jubelschrei aus Italien: ein ganz unbekannter junger Komponist, Pietro Mascagni, geboren 1863, hatte bei einer von dem Verleger Sonzogno ausgeschriebenen Preisbewerbung für eine einaktige Oper unter 170 Einsendern den ersten Preis gewonnen; diese ward in Rom vorgeführt und mit endlosem Jubel begrüßt. Die Nachricht dieses beispiellosen Ereignisses durchlief ganz Italien mit Blitzesschnelle, alle Theater beeilten sich das Wunderwerk vorzuführen, allüberall derselbe Enthusiasmus; der Komponist ward eine europäische Berühmtheit, und durch die Einnahme-Anteile (Tantièmen) in einem Winter ein reicher Mann. Den besten Maßstab für die Einnahmen, welche die „Cavalleria" brachte, bietet der Umstand, daß dem Dichter Verga, nach dessen Novelle der Text gearbeitet war und der auf Entschädigung klagte, vom Gerichte 150,000 Lire zuerkannt wurden.

Auch in Deutschland kam das Werk „Sizilianische Bauernehre" bald mit größtem Erfolge zur Aufführung, in Wien, Dresden, zuletzt in Berlin. Aber nicht die Königliche Hofoper der deutschen Reichshauptstadt brachte es hier zu Gehör, sondern ein fremder Theater-Direktor, der sehr geschickte, in seiner Art genial zu nennende Direktor des Prager deutschen Nationaltheaters, Herr Angelo Neumann. Er hatte schon in den achtziger Jahren den ganzen Nibelungen-Cyklus von Richard Wagner mit einer eigens hierfür angeworbenen Künstler-

gesellschaft zum ersten Male in Berlin (im Viktoriatheater) vorgeführt und große Einnahmen erzielt; das neue italienische Gestirn bot ihm Gelegenheit zu einem zweiten derartigen Versuche, der nicht weniger glücklich ausfiel. Er sicherte sich das erste Aufführungsrecht für Berlin, mietete das Lessingtheater und kam mit den Künstlern seiner Prager Oper nach Berlin, um die Cavalleria rusticana, nebenbei auch Cornelius' „Barbier von Bagdad" mit Gura in der Hauptrolle und Webers nachgelassene von H. Mahler bearbeitete Oper „Die drei Pinto" aufzuführen. Nachdem er dieses Experiment zwei Monate bei fast immer vollbesetztem Hause zu stande gebracht hatte, überließ er den Rest seines Rechtes der Königlichen Oper; diese führte nun im Herbste bis Ende des Jahres 1891 die „Cavalleria" durchschnittlich dreimal in der Woche auf, ohne daß der Zulauf des Publikums abnahm. Ich erzähle diese an sich weniger wichtigen Zwischenfälle nur, um genau darzulegen, welch beispielloser Erfolg dieser Erstlingsoper zu teil geworden war. Eine Prüfung derselben führt zu folgenden Resultaten: Vor allem muß betont werden, daß dieses Erstlingswerk eines jungen Komponisten beachtenswertes Talent für dramatische Musik erkennen ließ, ein Talent, das noch unter französischem, teilweise unter Verdischem Einflusse stand, das sich in bizarren Harmonien und lärmender Instrumentation gefiel, aber in den Chören und in der Behandlung des Orchesters überraschende Sicherheit des Formalen zeigte und in der Auffassung leidenschaftlicher Erregung große Kraft und Originalität entfaltete; so in dem Duette zwischen Alfio und Santuzza, als diese ihm die Untreue seines Weibes verrät, und in der Schlußscene, als Turiddu vor dem Zweikampfe mit Alfio von seiner Mutter Abschied nimmt (der bedeutendste Moment der Oper). Das berühmte Orchester-Zwischenspiel nach dem ersterwähnten Duette, das über-

all enthusiastisch beklatscht und immer zur Wiederholung verlangt wird, ist weder in Erfindung noch im Aufbau besonders hervorragend, aber es klingt gut, ist sehr geschickt geformt, und bildet einen wirksamen Gegensatz zu der vorhergehenden furchtbaren Leidenschaft Alfios und Santuzzas. Das Textbuch ist eines der besten, die je geschrieben worden sind. Es faßt in wenige Scenen, in eine Dekoration eine Masse von aufregenden und erschütternden Vorfällen zusammen. Die Handlung läßt den Zuschauer und Hörer nicht zur Besinnung kommen, fesselt ihn in immerwährender Aufregung. Es ist auch einem dem modernen Standpunkte nicht huldigenden Theaterbesucher fast unmöglich in der letzten Scene zwischen Alfio und Turiddu, dem Verführer seines Weibes, gleichgültig zu bleiben; und die überschwenglichen Beschreibungen der verzückten Stimmung, welche diese Scene bei der ersten Aufführung in Rom erzeugt hat, erscheinen glaubwürdig, wenn man bedenkt, daß dieses tief tragische Stück italienischen Lebens auf der Bühne von und vor Italienern entfaltet ward.

Wie schon gesagt, der Erfolg war ein ganz beispielloser. Vielleicht haben dabei auch die Gegner der Wagnerschen Richtung und Partei mitgewirkt und die Gelegenheit benutzt, eine italienische Oper zum vollen Triumphe zu bringen. Kurze Zeit vorher hatte das achtundzwanzigste Musikfest des allgemeinen deutschen Musikervereins zum ersten Male in Berlin stattgefunden; die entschiedensten Vorkämpfer der entschiedensten neudeutschen Fortschrittspartei waren dabei nach ihrer Gepflogenheit in Wort und Schrift ziemlich herausfordernd aufgetreten; da mag es dann manchem Musikfreunde willkommen gewesen sein, nach anderer Seite hin seine Huldigungen zu richten. Doch das ist nur eine Vermutung.

Mascagnis zweiter Oper „Freund Fritz" kamen höchst gespannte Erwartungen entgegen; die Enttäuschung war keine

geringe. Es ist allerdings gleich von vornherein zu bemerken, daß einen Opernkomponisten fast keine größere Gefahr treffen kann als ein sehr großer Erfolg seiner ersten Oper. Hat er gleich beim ersten Ausfluge schon solche schwindelnde Höhe erreicht und schwingt er sich beim zweiten nicht noch höher, so verblaßt in den Augen der Menge ein Teil des Glanzes, den der erste Erfolg um sein Haupt gezaubert hat. Nun war ein größerer Erfolg als der der „Cavalleria“ überhaupt nicht denkbar; doch auch ohne diesen konnte der „Freund Fritz“ den Hörern kein reges Interesse abgewinnen. Der idyllische Stoff, einer im Elsaß spielenden Novelle von Erkmann-Chatrian nachgebildet, ist von Mascagni zu oft mit denselben gewaltsamen Harmonien und Orchesterfärbungen behandelt, die in der wildleidenschaftlichen Handlung der „Cavalleria“ eine gewisse Berechtigung beanspruchen durften, jedoch als Ausdrucksmittel für ländliche, einfache Charaktere sich recht sonderbar ausnahmen. Und es war nicht zu verwundern, daß der „Freund Fritz“ bald von der Bühne verschwand. Bald nachher ward eine neue Oper Mascagnis „Die Rantzau“ als ein neues Wunderwerk angekündigt, und der junge Maestro kam selbst nach Berlin, um den ersten Vorstellungen im Königlichen Opernhause beizuwohnen. Er ward in der deutschen Reichshauptstadt empfangen wie ein Triumphator, er ward gefeiert, als hätte er sich durch zwanzig große Werke die Unsterblichkeit gesichert. Feste wurden für ihn veranstaltet, Reden wurden gehalten, die ihn als einen Reformator priesen; und wenn er nicht ganz übermütig geworden ist, so muß das einer sehr großen Bescheidenheit zugeschrieben werden, vielleicht auch dem Umstande, daß „Die Rantzau“ ebenfalls nicht zu einem durchschlagenden Erfolge gelangten und trotz aller Hebel und Anpreisungen sich nicht auf der Bühne erhielten. Im Frühjahre 1895 wurde sein „Rateliff“ in Mailand und

Neapel aufgeführt und sehr kühl aufgenommen; das Vertrauen in sein Talent nimmt immer mehr ab.

Kurze Zeit nach der „Cavalleria“ war in Mailand eine neue einaktige Oper „Pagliazzi“ ebenfalls von einem bisher ganz unbekannten Komponisten, Ruggiero Leoncavello (geb. 1858) gedichtet und in Musik gesetzt, mit größtem Erfolge aufgeführt worden. Die Italiener jubelten, daß auch in ihrem Lande ein Genie auferstanden war, das Dicht- und Tonkunst in sich vereinigte. Selbstverständlich wurde dieses neue italienische Erzeugnis sofort nach Deutschland verpflanzt. Und „Pagliazzi“ („Bajazzi“ in deutscher Übersetzung) gefielen in Berlin ausnehmend, wenn auch der Enthusiasmus nicht den Siedepunkt der „Cavalleria“ erreichte.

Sowie bei der letztgenannten einaktigen Oper Mascagnis, gebührt auch bei der Leoncavallos dem sehr geschickt gemachten Textbuche ein bedeutender Teil des Erfolges; die Handlung — sie soll nach einer wahren Begebenheit entworfen sein — ist hochtragisch, und der Ehebruch spielt auch in ihr eine Hauptrolle. Die Musik bewegt sich teils in Wagnerschen Formeln, teils in süßelnder Melodik, läßt aber dennoch in nicht wenigen Momenten ebenfalls ein sehr beachtenswertes Talent erkennen. Der sehr originell erdachte Prolog, worin Taddeo (der Tölpel) die Zuhörer vorbereitet, daß sie das tragische innere Leben der herumziehenden Hanswurste kennen lernen sollen, ist großenteils recitatorisch gehalten und in den immer wechselnden Taktarten, in den stark an „Alberich“ erinnernden Phrasen tritt der Wagnersche Einfluß unverkennbar hervor; ebenso in fast allen leidenschaftlichen Stellen. In den zarteren dringt dagegen wieder die italienische Nationalität durch, und manche Stelle zeigt, daß der junge Komponist auch in dieser Richtung Bemerkenswertes schaffen kann. Die Chöre und die Stimmführung verdienen ebenfalls An-

erkennung; alles in allem genommen giebt diese einaktige Oper Zeugnis von dramatischem Talente, und ein guter Erfolg war ihr zu gönnen.

Nach den „Pagliazzi" kam eine große Oper von Leoncavallo „Die Medici" im Königlichen Theater mit glänzendster Ausstattung zur Aufführung; sie ist ein älteres und entschieden viel schwächeres Werk als das erstgenannte, obwohl auch ihr manche melodisch gelungenen Nummern und gute Stimmführung nachzurühmen sind; der Text, ebenfalls vom Komponisten verfaßt, enthält viele Längen. Vielleicht wären diese vor 25 Jahren dem Erfolge nicht im selben Maße hinderlich gewesen wie heutzutage; aber die „historische Oper", in welcher die verschiedenartigsten äußerlichen, für das Seelenleben gleichgiltigen Momente mit Liebesangelegenheiten durchwebt erschienen, findet nicht mehr die Teilnahme jener früheren Zeit, die gerade dieser Gattung dramatischer Musik das meiste Wohlwollen entgegenbrachte. In diesem letzten Vierteljahrhundert verlangt die Hörerschaft eine ausschließlich auf Leidenschaften begründete Handlung; alles äußerliche, selbst musikalisch geschickt ausgestattete Gepränge läßt kalt.

Die Frage, ob Mascagni oder Leoncavallo der bedeutendere Komponist sei, ist im Publikum vielfach erörtert worden; dieser soll der bessere Musiker, jener der begabtere Erfinder sein. Nach meiner Meinung ist die Frage eine ganz überflüssige; die beiden Komponisten müssen überhaupt erst noch mehr und Bedeutendes leisten, bevor die wichtige Prüfung der künstlerischen Individualität in Anregung kommt; diese neuen Gestirne am italienischen Opernhimmel haben bei ihrem ersten Erscheinen viel mehr Glanz gezeigt, als bei der späteren Entfaltung, diese muß abgewartet werden, und erst nach einigen Jahren läßt sich ein Urteil über „ihre Bedeutung" fällen. Wollte man aus dem geringeren Erfolge der nach „Cavalleria"

und „Pagliazzi“ aufgeführten Opern der beiden Komponisten den Schluß ziehen, daß diese Bedeutendes nicht mehr schaffen werden, so wäre das eine Ungerechtigkeit, ein Verkennen der Lehren der Kunstgeschichte. Die fast an das Komische streifenden überschwenglichen Huldigungen, welche den jungen italienischen Meistern bei ihrem persönlichen Erscheinen in Berlin, und gerade vor der Aufführung ihrer schwächeren Werke, dargebracht wurden, dürfen nicht des ruhigen Beobachters Urteil beeinflussen, dürfen ihn nicht verleiten, das Talent dieser Vertreter der neuesten Entwickelung in der italienischen dramatischen Musik gering zu achten. Im Sommer 1893 wurde eine zweiaktige kurze Oper „A Santa Lucia“ von Pierantonio Tasca im Krolltheater mit Erfolg vorgeführt. Das Textbuch behandelt eine Episode aus dem Leben der Fischer und Austernverkäufer in Neapel und bietet grelle Scenen in Masse. Die Musik ist im Stile der oben besprochenen zwei Opern gehalten, sie enthält einige wirksame Nummern, bietet aber im ganzen nichts Hervorragendes. Die italienischen Darsteller brachten den „Verismo“ zur vollen Geltung, mit dem großen Geschicke der romanischen Rasse. „Cavalleria“ und „Pagliazzi“ sind beide nur die musikalische Wiederspiegelung der „Verismo“-Idee, die während der letzten zwanzig Jahre in den bildenden Künsten und in der Litteratur Italiens zur Herrschaft gelangt ist. Starke, unmittelbare, grelle Effekte, Darstellung des „Natürlichen“ ohne Rücksicht auf ästhetische Bedenken, nebenbei auch ein wenig Symbolik, die viel weniger aus wirklicher poetischer Einbildungskraft, aus schöpferischem Geiste, denn aus Streben nach Eigentümlichkeit, also aus Absicht hervorgegangen ist, bilden die Grundlage der Schöpfungen dieser neuen Schule, die ja auch in Deutschland Anhänger genug zählt. Ob sie Bleibendes schaffen, ob sie wirklich eine neue Kunstphase gründen wird?

Die Antwort auf diese Frage wird wohl erst die nächste Generation feststellen.

Und nun noch einige Worte über die heutige Italienische Kirchenmusik:

Italien ist nicht allein das Stammland der Oper, des dramma per musica, sondern auch der Kirchenmusik, der „Musica sacra" gewesen. Von dort erschallte schon im vierten Jahrhunderte die Hymne des heiligen Ambrosius. Dort wurden im sechsten Jahrhunderte die „Kirchentöne" festgestellt; dorthin wanderten in späteren Zeiten die großen niederländischen Meister der Kirchenmusik, um ihre Kunst zu lehren, weiter zu entfalten, und, wie Ambros in seiner Musikgeschichte so schön sagt, „unter dem wunderbar bildenden Einflusse dieses gelobten Landes der Kunst" ihren Werken Maß, Geschmack und Klarheit anzueignen. Dort lebten im 16. Jahrhundert Palestrina, der den a capella Gesang zur höchsten Erhabenheit emportrug, der berühmte Gabrieli der Ältere und sein noch berühmterer Neffe Giovanni, zu dem deutsche Meister, Prätorius, Schütz u. a. wallfahrten, um von ihm die volle Weihe ihrer Kunst zu erhalten.

Aber im siebzehnten Jahrhundert, zur Zeit als die Opposition gegen den Kontrapunkt begann und ihm das dramma per musica entgegenstellte, wich der Geist der wahren Kirchenmusik nach und nach aus der katholischen Kirche und besonders in Italien, wo die Oper immer mehr überhandnahm, wo die „Oratorien" zuerst mit Dekorationen und Tänzen aufgeführt wurden, wo die Kirche zum Konzertsaale umgewandelt schien, in welchem Sänger, wie der berühmte Castrat Loreto, später auch Geiger die fromme Gemeinde entzückten. Dagegen entfaltete sich die protestantische Kirchenmusik in immer edlerer Weise. Durch Luther war der Choral als fromme Volksweise wieder zu Ehren gebracht worden, und

die in Italien gebildeten deutschen protestantischen Meister M. Prätorius (1571—1621) und Heinr. Schütz (1585—1672) haben herrliche geistliche Chorwerke geschrieben; was sie begannen, ward vom großen Kantor in Leipzig und dem herrlichen G. F. Händel zur höchsten Vollendung geführt.

Bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts hatte die italienische Kirchenmusik trotz der Herrschaft, welche die Oper ausübte, doch einige würdige Vertreter aufzuweisen, unter denen Benedetto Marcello (1686—1739) und Lotti hervorzuheben sind; über Pergolesis berühmtes Stabat mater sind die verschiedenartigsten Urteile gefällt worden, der übertriebenen Lobpreisung folgte ungerechte Geringschätzung. Aber in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts verfiel die italienische und überhaupt die katholische Kirchenmusik vollständig. Selbst die deutschen Großmeister machten dem herrschenden trivialen Geschmacke der Kirchengänger manche Zugeständnisse; Haydn war gewiß ein tief gläubiger Katholik, aber seine Messen sind manchmal nicht blos heiter, sondern lustig zu nennen; weit mehr erhaben und erhebend ist sein Chor in der Schöpfung: „Die Himmel erzählen die Ehre Gottes", und eine wenig bekannte Motette „Vanae et insanae curae" („des Staubes eitle Sorgen"). Der große Mozart war ebenfalls ein frommer Christ, aber aus den Gesängen Sarastros und der feurigen Ritter in der Zauberflöte erklingt mehr tiefes religiöses Gefühl, denn aus der Posaunen-Melodie des „Tuba mirum" im Requiem, und nur das „Vve verum" ist ein echt kirchliches und dabei von wunderbarstem, süßestem Wohllaute erfülltes Werk. Beethoven, der als Freigeist galt, hat eine hohe Messe geschrieben, deren Ausführung in der Kirche fast unmöglich ist und meines Wissens auch nie stattgefunden hat; dennoch schwebt der heilige Geist über dem „Et incarnatus", dem „Sanctus" und dem „Benedictus".

Wenn nun in Deutschland die Kirchenmusik als solche keine bedeutenden Werke mehr hervorbrachte, so erfreute sich doch die geistliche Musik immer der sorgsamsten, fruchtbringenden Pflege. Mendelssohns Oratorien und Psalmen, Brahms' „Deutsches Requiem", Beckers B-moll Messe, Kiels (†) beide Requiems und hohe Messe, sein Oratorium „Christus" gaben Zeugnis von dem regen Leben der Tonkunst auf diesem Gebiete, und daß im Publikum trotz aller materialistischen und sonstigen Strömungen noch Anteil und Verständnis für den Ausdruck wahrhaft religiösen Gefühls vorhanden ist. Aber in Italien ging der Sinn für gute Kirchenmusik — die geistliche und das Oratorium hatten daselbst niemals festen Platz gefunden — gänzlich verloren. Selbst die von italienischen Komponisten geschaffenen Werke der Gattung fanden in anderen Ländern mehr Verbreitung als im eigenen. Von Rossinis Stabat mater, einer Sammlung recht hübscher Opernmelodien auf lateinischen Text, wurden in Paris allein ebensoviel Aufführungen veranstaltet als in den italienischen Städten; das unvergleichlich höher stehende Requiem von Verdi ward in Italien zwar enthusiastisch begrüßt, aber die Organisten in den Kirchen spielten zur Erbauung der Gläubigen Motive aus Verdischen Opern, nicht aus dem Requiem; das wird der weiter unten anzuführende päpstliche Erlaß am besten beweisen.

Als in Italien noch verschiedene Dynastien regierten, ward auch der Kirchenmusik einige Pflege gewidmet. Die Fürsten mußten schon um des äußeren Scheines willen für eine erträgliche Kapelle in ihrem Dome sorgen; der Kurie dienten die Prozessionen und die musikalischen Aufführungen in den Kirchen, besonders in der Karwoche als Anziehungsmittel für die fremden Gläubigen; das alles hat jetzt aufgehört. Die Regierung des einheitlichen Italiens kämpft mit finanziellen Schwierigkeiten und kann für Erhaltung von

Kirchenorchestern kein Geld ausgeben; die Kurie ließ unter Pius IX. die Kirchenmusik fast absichtlich fallen, um die Not der „Gefangenschaft" des Papstes recht deutlich darzulegen und die Gläubigen zu recht vielen „Peterspfennigen" anzuregen. Während die Orchestermusik in Italien immer höher stieg, während Dirigenten hervortraten, welche deutsche Symphonien, selbst Wagnersche Musikdramen in ausgezeichneter Weise einstudierten und vorführten, wurde die Kirchenmusik immer schlechter. Der geistvolle, gebildete und energische Papst Leo XIII. hat am 24. September 1884 ein Breve über die Kirchenmusik erlassen, von dem ich zwei Hauptpunkte anführe, als Beweis für meine oben ausgesprochenen Behauptungen: „Es dürfen die Organisten keine Opernmotive mehr in der Kirche spielen, auch nicht mehr improvisieren." Welche Wirkung hat dieses Breve erzielt, wie weit hat es eine Veredlung der Kirchenmusik herbeigeführt? Die Antwort mögen hier einige Sätze aus dem Artikel geben, den ich nach der Karwoche 1895 aus Rom veröffentlicht habe:

Der Reisende, der Rom während der Karwoche besucht, kann sicher sein, in den Kirchen die interessantesten Spaziergänge der elegantesten Welt zu sehen; falls er jedoch hofft, erhabenen Kirchenfeiern beizuwohnen und schöne geistliche Musik zu vernehmen, mag er sich auf Enttäuschung vorbereiten. Denn was davon hier und da in Zeitungen zu lesen ist, das stammt von Korrespondenten, die nach Hörensagen, nicht nach eigenem Hören berichten.

Ich bin nun zum zweiten Male während der heiligen Woche in Rom gewesen. 1889 hatte ich bei italienischen Künstlern und Kritikern Auskunft angestrebt, aber vergeblich. Der Kapellmeister der größten Kirche konnte mir nicht einmal sagen, welche Messe er am Ostersonntage ausführen lassen würde, weil „die Sänger so sehr ermüdet" waren.

In diesem Jahre schrieb ich vierzehn Tage vorher an zwei deutsche, in Rom ansässige Herren — der eine kennt die römischen Verhältnisse genau, der andere ist ein sehr gründlicher Musikdilettant — und an einen römischen Gastfreund, höheren Beamten. Alle drei gaben mir den Rat, in dem „Roman Herald" nachzusehen, weil dieses englische, in Rom erscheinende Wochenblatt die allein sicheren Angaben der verschiedenen Feierlichkeiten enthielte. Und so war es auch. Jeder Fremde, der sich einigermaßen zurecht finden will, muß dieses Blatt zur Hand nehmen. Denn die Auskünfte der Pförtner in den ersten Gasthöfen — ich habe nun bereits in vieren gewohnt — sind in jeder Beziehung, über Museen, Fahrten und Preise, über geographische Lage und Entfernungen meistens ungenau, ja manchmal geradezu ganz verkehrt; und zwar nicht etwa aus Eigennutz, sondern aus Unkenntnis und Oberflächlichkeit.

Den Anweisungen des Roman Herald folgend, begann ich meine Kirchenfahrten am Palmsonntage nach der Peterskirche. Viel Prunk, große Prozession bei der Einsegnung der Palmen, viel hohe kirchliche Würdenträger, etwas Gesang, durchaus nicht gerade zu tadeln, aber auch nicht zu loben. Die nächstfolgenden drei Tage boten wenig Anziehendes in den Kirchen ich verbrachte sie in den Museen. Aber am Gründonnerstage fand im Lateran die feierliche Heiligung des Öls für die Kranken (letzte Ölungssakramente) statt, wo das Agnus Dei und nachher die von dem englischen Blatte als prächtig („magnificent") bezeichnete Hymne von Signore Chiti — mir unbekannt — ausgeführt wurde. Nachmittags ging ich in die Peterskirche, um die vorher als großartig angekündigte Prozession zu sehen und das Miserere von Allegri zu hören, und setzte mich gegenüber der Juliuskapelle, in welcher die Gesänge ausgeführt wurden. Als diese nun begannen, da entwickelte sich ein Schauspiel, das nur die ewige Stadt in solch

großartiger Frivolität bieten kann, weil ja nirgend anderswo eine Peterskirche und ein Petersplatz existiert: Die Kirche füllte sich nach und nach vollständig, und sie faßt weit über dreißig tausend Menschen; die ganze vornehme und elegante einheimische und fremde Gesellschaft Roms war da und — ging spazieren, strömte unaufhörlich vor der Juliuskapelle hin und her, ohne auch nur einen Augenblick der Musik oder den Gebeten die mindeste Aufmerksamkeit zu schenken, ein Korso ohne Wagen! Das Schauspiel dauerte bis in die Mitte des Miserere. Zuletzt ging mir der Atem aus, ich eilte fort; und als ich aus der Kirche trat, da bot sich ein neuer wunderbarer Anblick. In der Mitte des Petersplatzes bis weit in die Nebenstraßen stand eine unzählbare Menschenmenge, an den Säulengängen rechts und links eine dreifache Reihe von glänzenden Equipagen und Mietswagen; ein Anblick zum Entzücken! — von Erbauung konnte keine Rede sein.

Am folgenden Karfreitage gab es gleichzeitig große Feierlichkeiten im Lateran und in der Peterskirche. In dieser waren Improperie del Maestro Guglielmo angekündigt, nach dem „Roman Herald" il capolavoro del maestro, most important"; im Lateran dagegen wurden die „so called" (sogenannten) Improperie von Palestrina gesungen, dessen Namen das Blatt verschwieg. Da meine Sehnsucht nach dem „capolavoro" viel geringer war, als die nach den Gesängen Palestrinas, so ging ich nach dem Lateran, eine halbe Stunde vor dem Beginne der Feier, um einen guten Platz zu finden. Gegenüber der Kapelle waren zwei Tribünen errichtet mit der Aufschrift: „2." und „1. Lira". Die erstere gewährte mehr Überblick und war weniger besetzt. Die Feier ward mit einer Predigt eingeleitet, die bei meiner Ankunft schon eine halbe Stunde gedauert hatte, und noch eben so lange währte. Ich habe niemals eine effektvollere im besten Sinne

des Wortes vernommen. Hochaufgerichtet stand der Geistliche auf der Kanzel; seine Rede brauste wie ein Waldstrom, war aber dabei klar und weithin vernehmlich; seine Stimme bewegte sich je nach dem Inhalte in den verschiedensten Klangfarben, in den Tönen der Leidenschaft, des Pathos, der Rührung; seine Hände und Arme waren in immerwährender Bewegung, diese aber konnte von dem berühmten Mimen Salvini einstudiert sein, vornehmen Anstand zu zeigen. Das Gebahren des Predigers erschien als ein natürliches, spontanes, und als er zuletzt das Kruzifix erhob, über der Menge hielt und sie im Tone tiefster Ergriffenheit ermahnte, der Leiden Christi zu gedenken, da mußte der Zuhörer aus Norddeutschland im stillen zugeben, daß die römische Kirche es gar gut versteht, Macht über die Gemüter zu erlangen, Ekstase zu erzeugen. — Freilich wurde dieser Gedanke einigermaßen gestört durch das Gepolter, mit welchem plötzlich die Kanzel aus der Kapelle in einen Winkel der Kirche gerollt wurde. Am selben Nachmittage sah ich noch den Gottesdienst auf dem deutschen katholischen Kirchhofe, dessen schlichte, würdevolle Einfachheit mir einen schönen Eindruck hinterließ. Ein Missionar, mit Bart und ohne Tonsur, hielt an den Kapellen der Leidensstation die Anreden, dazwischen wurden die alten Gregorianischen Gesänge von einem geistlichen Männerchor ausgeführt. Die darauf folgende Predigt hörte ich nicht bis zu Ende, sie erschien mir gegenüber der noch frischen Erinnerung an die italienische im Lateran etwas eintönig.

Im ganzen läßt also die Kirchenmusik in Rom sehr viel zu wünschen übrig. Reinen Tonansatz, festes Zusammenwirken habe ich nur im Lateran vernommen, und auch diese Leistungen halten keinen Vergleich aus mit den jetzigen des Berliner Domchors unter Professor Beckers Leitung. Seit Rom nicht mehr unter päpstlicher Herrschaft steht, wird der geistlichen

Musik nicht mehr die einstige sorgfältige Pflege gewidmet. Auch befleißigen sich die Kapellmeister der verschiedenen Kirchen vor allem, ihre Kompositionen zu Gehör zu bringen und in so vordringlicher Weise, daß selbst die Römer daran Anstoß nehmen. Der bekannte tüchtige Kritiker Fontana hat in einem trefflich geschriebenen langen Artikel in „La Capitale" erklärt, die Kirchenmusik sei dieses Jahr (1895) noch „profaner" und „unkünstlerischer" gewesen, als je zuvor; die Herren Kapellmeister (er nannte alle) wollten nur ihre Werke aufführen, dabei könnten aber auch selbst diese Aufführungen, mit Ausnahme der im Lateran, nur ganz armselige (provere e meschine) genannt werden. Er wies ferner darauf hin, daß jetzt in Italien die Werke von Palestrina und Seb. Bach, von Scarlatti und Marcello gekannt und „populär" sind, daß sie nur in Rom nicht gewürdigt werden, und daß die Musik, die hier vorgeführt wird, durchaus „nicht mehr geeignet ist, die Idee wahrer religiöser Kunst darzustellen."

Die Kulturgeschichte zeigt auch hier die Wechselwirkungen. Als die katholische Kirche in voller Sicherheit der alleinigen Herrschaft nur leeren Prunk zu entfalten brauchte, war auch ihre Musik künstlich verschnörkelt und brillant; als der Protestantismus ihr die Notwendigkeit innerer Läuterung auferlegte, da erstanden ihr Palestrina und die Gabrieli; mit dem Jesuitenstil, dem Barocken verfiel auch die Kirchenmusik, und heute wo die Gläubigkeit mehr ein politisches als ein religiöses Element geworden ist, können selbst Päpstliche Breve nicht einen höheren Aufschwung in der kirchlichen Tonkunst hervorrufen.

Die Virtuosen auf dem Orchester.

Trotz allen Eiferns der ernsthaften Kritik und der wahren Musikfreunde hat sich das Virtuosentum immer mehr und mehr entwickelt. Warum auch nicht? Wenn der junge Musikbeflissene sieht, wie Konzertgeber, deren Hauptstärke sich im Überwinden kolossaler Schwierigkeiten kundgiebt, die größten Erfolge und Einnahmen erzielen, kann man ihm sehr verargen, daß er Gleiches anstrebt? Das heilige Feuer des wahren Kunststudiums haben die Götter von jeher nur wenigen verliehen, es brennt auch nicht so lichterloh, wie das Raketenfeuer der Virtuosität, es glänzt nicht in so bunten Farben, dauert allerdings länger, wirkt nachhaltiger, aber seine Pflege verlangt Geduld, und wer hat heute Geduld? Zu den Virtuosen auf dem Klavier und auf der Geige ist in den letzten Jahren eine neue Gattung gekommen, die auf dem Orchester. Forschen wir einmal nach, wie diese neue Gattung entstanden ist und wie sie sich entwickelt hat.

Im Anfange des Jahrhunderts bis gegen die vierziger Jahre waren die Orchesterleiter, die Hof- und sonstigen Kapellmeister meistens ehrenfeste, gewissenhafte Künstler, die ihres Amtes mit Sorgsamkeit und Umsicht walteten, die Opern und Symphonien fleißig einstudierten und nach der Vorschrift des Komponisten klar und korrekt zu Gehör brachten, ohne irgendwelche eigene Vortrags-Zuthaten. Publikum und Kritik waren zufrieden, damals auch leichter zu befriedigen. Die stärkeren Ansprüche an den Dirigenten, die Forderungen „höherer Auffassung", der „Vergeistigung" standen noch nicht im Wörterbuche der Rezensenten. Man verlangte, daß in der Oper schön gesungen wurde, und daß die Orchesterwerke recht präzis und gut klangen; eine Beethovensche Symphonie war noch die schwerste Aufgabe, und an die neunte ging man noch sehr selten und mit banger Scheu. Spohr, Lachner, Lindpaintner, Spontini [bei all seiner Überhebung und Anmaßung ein ausgezeichneter Dirigent] galten als Muster. Spohr war sogar für England ein Neuerer, der erste, der nicht am Klaviere sitzend dirigierte, sondern am Pulte stehend den Taktstock handhabte. Da diese bedeutendsten Kapellmeister und auch viele weniger hochstehende zugleich Opernkomponisten waren, so muß als selbstverständlich angenommen werden, daß sie der Bühne mehr Sorgfalt zuwendeten als dem Konzertsaale; dieser stand auch in Deutschland noch nicht in so hohem Ansehen wie in England, wo noch heute nicht wenige Familien das Theater und mithin auch die Oper als eine Sitten verderbende frivole Unterhaltungsanstalt betrachten und meiden, und nur Konzerte, besonders die geistlichen besuchen; ihre Zahl war in früheren Zeiten eine viel größere, bildet aber auch noch heute ein stattliches Kontingent.

Durch Beethoven war die Instrumentalmusik auf eine

ungeahnte Höhe gehoben worden; gleichzeitig nahm die Opern-Erzeugung immer mehr ab. Mit Ausnahme des „Nachtlagers von Granada“ von Conrad Kreuzer und der Lortzingschen liebenswürdigen, aber der leichten Gattung angehörigen Singspiele hat sich keine während der dreißiger Jahre in Deutschland komponierte Oper auf den Bühnen erhalten können; die Meyerbeerschen kamen aus Paris; dagegen entstanden die Mendelssohnschen romantischen Orchesterwerke, die Ouvertüre und Zwischenspiele zum „Sommernachtstraum“, die „Hebriden-“, die „Melusinen“-Ouverturen; ebenso Robert Schumanns Symphonien. Die Entdeckung — so muß man es nennen — von Schuberts C-dur-Symphonie, ihre Vorführung durch Mendelssohn in Leipzig, eröffnete eine Fernsicht in ungeahnte Regionen. Berlioz' phantastische Symphonie, von Schumann in der Neuen Zeitschrift für Musik enthusiastisch begrüßt, zeigte, daß die neufranzösischen romantischen Ideen, die von vielen Dichtern und Malern gepflegt und zu siegreichen Erfolgen geführt worden waren, auch einen genialen Musiker zu bedeutsamen Werken begeistert hatten. Es kam eine nervösere Bewegung in die Musik; neue Formen, neue Klangfärbungen, neue Rhythmen wurden erdacht, die Orchestersprache wurde zugespitzter, schärfere Betonungen kamen in Anwendung, und mit ihnen trat auch eine allmähliche Änderung in der Direktionsweise hervor. Felix Mendelssohn in den Leipziger Gewandhaus-Konzerten, Otto Nicolai zuerst an der Wiener, dann an der Berliner Oper, brachten gleichzeitig rascheres, energischeres Zeitmaß und größere Mannigfaltigkeit der Schattierungen in die Wiedergabe der Werke. Nicolai war auch der Begründer der Wiener „Philharmonischen Konzerte“, unter seiner Leitung hat die erste wahrhaft würdige Aufführung der neunten Symphonie in Wien stattgefunden.

Vielfach ist in neuerer Zeit gegen Mendelssohn der Vor-

wurf erhoben worden, er habe durch zu schnelle Tempi das Verständnis und den Genuß mancher klassischen Werke beeinträchtigt und überhaupt als Dirigent keinen günstigen Einfluß geübt; es gehört ja zum guten Ton gewisser Musikkreise, von Mendelssohn und Schumann geringschätzig zu sprechen. Wer sich aber vorurteilsfrei vergegenwärtigen will, welch ein Schlendrian gerade zur Zeit, als Felix Mendelssohn den Dirigentenstab ergriff, in Berlin und Leipzig herrschte, wie überall in Süddeutschland ein bequemes Sichgehenlassen angestrebt ward — die Wiener sogenannten „Concerts spirituels" lieferten hierin Unglaubliches — dem muß es leicht erklärlich erscheinen, daß ein jugendliches Genie vom Feuereifer sich zu weit fortreißen ließ. Mendelssohn hat manchmal zu schnelles Zeitmaß genommen, wie jetzt die allerneuesten Virtuosen auf dem Orchester oft ein viel zu langsames, geradezu schleppendes in die Mode bringen.

Nach des edlen Felix Tode dirigierten die neuesten Kapellmeister *in* aber nicht *mit* seinem Geiste. Vielfach erscholl die Klage über die zu schnellen Tempi in Orchester- und in Chorwerken, besonders auf den großen Musikfesten, wo manche Dirigenten mit den letzten Nummern auf das Ende loszueilen schienen; aber auch in den Opern ging es nicht viel besser; und wenn auch die ersten Sänger, und besonders die von der Gunst des Publikums getragenen Sängerinnen „sich nicht hetzen ließen" und sich manchmal, wie z. B. die geniale Frau Lucca selbst in Mozartschen Opern unglaubliche Willkürlichkeiten erlauben durften, so mußten dagegen die weniger berühmten Mitglieder und nun gar die Chöre ihre Partien schnell und farblos herunter singen.

Schon Ende der 60er Jahre warnte Richard Wagner in dem Artikel „Über das Dirigieren" vor den zu schnellen Tempi, in welchen Beethovens Symphonien ausgeführt wurden; er

that es in seiner Weise, d. h. nicht, wie ein solch kolossaler Künstler es thun sollte, mit der ruhigen Energie, welche nur die Kunstfrage erörtern will, sondern mit schmähenden Angriffen auf alle ihm nicht unterthänigen Persönlichkeiten. Wie er aber als Dirigent damals wahrhaft unvergleichlich dastand, das bewies er nicht allein in den Konzerten, die er in Berlin zum Besten seines Bayreuther Theaterfonds veranstaltete, und für die er das Philharmonische Orchester durch Proben vorbereitet hatte, sondern fast noch in höherem Grade bei einem Zwischenfalle, wo er sozusagen aus dem Stegreif dirigierte. Im April 1871 war er nach Berlin gekommen; der Verein Berliner Musiker veranstaltete ihm zu Ehren eine Morgen-Aufführung seiner Werke im Saale der Singakademie; Professor Julius Stern (†), der Anreger des Ganzen, dirigierte die „Faust"-Ouvertüre. Nach dem Schlusse der Feier dankte Richard Wagner im breitesten sächsischen Dialekte für die liebenswürdige Aufnahme, „wie sie ihm bisher noch nirgends zu teil geworden war"; und um seinen Dank noch stärker zu bethätigen, bat er „die Herren, sich mit ihnen verbinden zu dürfen", sie sollten die „Faust"-Ouvertüre nochmals unter seiner Leitung spielen. Das geschah — und man glaubte ein noch nie gehörtes Stück zu vernehmen! Dieser Zwischenfall gab so recht einen Doppelbeweis für Wagners vollständige Rücksichtslosigkeit selbst gegenüber den besten Freunden und für sein kolossales Genie. Wagner bereitete dem Prof. Stern, dem eigentlichen Veranstalter der Feier, eine arge Demütigung und zeigte zu gleicher Zeit seine großartige Dirigentenkunst. Wenige Tage nachher gab er ein Konzert im Königlichen Opernhause, vom Sternschen Gesangvereine unterstützt, und führte nach seinem „Kaisermarsch", „Feuerzauber" u. s. w. Beethovens C-moll Symphonie vor; und selbst Gegner seiner Musik mußten eingestehen, daß ihnen

das Scherzo und Finale jenes unbeschreiblichen Werkes noch niemals so herrlich erklungen waren.

Wagners Erscheinen und Wirken in Berlin hatte in vielen Leuten den Glauben erzeugt, daß er unerreichbar war, nicht allein als Dichter-Komponist, sondern auch als Dirigent. Und doch ist wenige Jahre nach ihm einer hervorgetreten, der mit dem Dirigentenstabe noch Größeres, ja geradezu Wunderbares zu stande brachte: Hans von Bülow. Von diesem merkwürdigen Menschen wußte man, daß er in den fünfziger und sechziger Jahren Orchesterkonzerte in Berlin veranstaltet, in denselben Lisztsche Symphonische Dichtungen aufgeführt und mancherlei Konflikte mit dem Publikum und der Kritik bestanden hatte, die ihn bewogen, seinen Wohnsitz zu verändern und nur ganz vorübergehend als Pianist in der Reichshauptstadt zu erscheinen; sein erster Vortrag der letzten fünf Beethovenschen Sonaten bleibt heute noch allen, welche sie gehört haben, unvergeßlich. Man wußte auch, daß er eine kurze Zeit am Münchner Hoftheater als Kapellmeister gewirkt, „Tristan und Isolde" vorgeführt, dann aber diese Stellung verlassen hatte. Nachher kamen nur spärliche Nachrichten über ihn zur Kenntnis. Mit einemmal hieß es, er wäre Hofintendant der Herzogl. Meiningenschen Kapelle und werde mit derselben Berlin und andere Städte bereisen und Konzerte geben. Schon das Unternehmen an sich mit einer ganzen Kapelle auf Reisen zu gehen, ohne irgendwelche Garantie, ward mit ironischem Kopfschütteln beurteilt. Zwar hatte einige Jahre vorher das Meiningensche Hoftheater glänzende und sehr einträgliche Gesamtgastspiele in Berlin gegeben. Aber bei diesen Erfolgen wirkten eine Menge verschiedenster Ursachen mit, die bei bloßen Orchesterkonzerten von vornherein ausgeschlossen waren. Die Einzelkräfte des Theaters zählten, mit Ausnahme der seither berühmt gewordenen Herrn Barnay und Nesper, nicht zu

den bedeutenderen; dagegen wurde das Zusammenspiel sofort allgemein als ganz vollendet anerkannt, und die Belebtheit der Massen in Volks- und kriegerischen Scenen, eine bisher fast ganz unbekannte dramatische Wirkung, erregte stürmischen Beifall. Auch waren die Kostüme und Dekorationen glänzend und ganz historisch getreu. Das alles übte große Anziehungskraft auf das Publikum, und der Umstand, daß der Herzog von Meiningen selbst immer Hauptanordner und Einstudierer der Darstellungen gewesen, erregte Neugierde und Anteil der Hofkreise. Aber — so fragten sich die Leute — was kann die kleine Kapelle eines sehr kleinen Staates bieten? Sie enthält keinen einzigen namhaften Musiker; der Dirigent genoß bisher nur den Ruf eines großen Pianisten. Das Meiningensche Theater konnte mit seinen Leistungen auf Einnahmen rechnen, weil ja alles, was auf der Bühne vorgeht, Leute aus sämtlichen Gesellschaftsschichten interessiert, weil die verschiedenen Preise auch einer größeren Anzahl Zuhörer den Zutritt erleichtern, weil also das Theater überhaupt ein Sammelplatz für „die Menge" ist. Anders der Konzertsaal; ihm wendet sich doch nur das musikalische Publikum zu; und wenn gar ausschließlich Orchesterwerke zur Ausführung gelangen, keine berühmten Virtuosennamen die Neugierde reizen, so ist von vornherein kein Erfolg zu erwarten; die klassischen Bedürfnisse waren durch die Symphonie-Soireen der Kgl. Kapelle vollständig befriedigt; anderes wünschte man nicht; es müßte ein Wunder geschehen, wenn die kleine Meininger Kapelle mit ihrem kleingewachsenen Kapellmeister nicht nach dem zweiten Konzerte alle weiteren großartigen Reisepläne aufgeben und wieder nach dem kleinen Meiningen wandern sollte. So lautete die Meinung nicht weniger Leute.

Aber das Wunder geschah! Die kleine Kapelle kam, erregte Staunen, Bewunderung, Enthusiasmus und gab in Berlin

und in fast allen größeren Haupt- und Provinzstädten Deutschlands Konzerte, die meistens überfüllt waren. Diese kleine Kapelle, die kaum vierzig Mitglieder zählen mochte — sehr anständige, aber nicht hervorragende Musiker, deren Instrumente nicht zu den klangreichen gehörten — brachte mit dem bewundernswertesten Zusammenspiel die schönsten Klangwirkungen, die feinsten Schattierungen zu Gehör! Und dabei — was noch niemals erlebt worden — standen die Künstler während des ganzen Abends, mußten also neben der geistigen Anstrengung eine sehr starke physische bestehen! Das alles hatte einzig und allein die Energie, die unermüdliche Ausdauer, die eiserne Disziplin und das unvergleichliche musikalische Dirigenten-Genie Bülows zu stande gebracht.

Ja unvergleichlich war er und wird es bleiben! Als er die Leitung der Meiningenschen Kapelle aufgab, die von da ab der Vergessenheit anheim fiel, und an die Spitze des Berliner Philharmonischen Orchesters trat, da erhoben sich dessen Leistungen in kurzer Zeit zur obersten Höhe; und als er von schmerzhafter Krankheit heimgesucht, den Dirigentenstab für immer aus der Hand legen mußte, da konnte auch die sonst sehr tüchtige Künstlerschar der Philharmonie die unter ihm gewonnene Höhe nicht mehr behaupten. Ich werde auf diese Angelegenheit und die damit verbundenen Zwischenfälle und Erscheinungen noch zurückkommen, jetzt aber will ich vor allem die Eigenschaften bezeichnen, durch welche Bülows Leitung eine so großartige, unvergleichliche geworden war. Diese Darlegung ist notwendig, weil ziemlich viele junge Kapellmeister sich bemühen seinen Ruhm zu erben, ohne jene Eigenschaften anzustreben.

Bülow besaß die denkbar umfassendste und tiefste musikalische Bildung. Es gab kein irgendwie interessantes oder bedeutendes Werk der alten und neuen Musiklitteratur, das

er nicht mit größter Sorgfalt studiert hatte. Dieses umfassende und tiefe Studium Bülows kann nicht oft genug erwähnt und gepriesen werden; es bildete die Grundlage seiner großartigen Leitungskunst, und es kann ja auch von jedem jungen Künstler, der Bülow nachstrebt, durchgeführt werden. In diesen erworbenen Eigenschaften lag auch das Geheimnis der merkwürdigen Vielseitigkeit Bülows; er brachte Mendelssohns A-moll Symphonie in derselben Vollendung der Auffassung und aller Schattierungen zu Gehör, wie Rich. Wagners Vorspiele zu den Meistersingern, Lohengrin, Tristan und Isolde. Sein riesiges Gedächtnis, das er fortwährend übte, und das ihn befähigte, die größten, schwierigsten Orchesterwerke ohne Partitur mit voller Sicherheit zu dirigieren, die längsten und in ihren kontrapunktischen Verschlingungen allerschwierigsten Bachschen Klavierstücke auswendig bis in jede Einzelheit auf das genaueste wiederzugeben, dann seine Energie und Ausdauer waren sozusagen individuelle, in der Wesenheit liegende, nicht zu erwerbende Eigenschaften. Aber jene umfassende musikalische Bildung muß jeder jüngere Direktionskünstler sich aneignen, wenn er wirklich Bedeutendes leisten und nachhaltig wirken will.

Daß Bülow der unvergleichlich größte Künstler auf dem Orchester war, zeigte sich in deutlichster, bestimmtester Weise bei den verschiedenen Versuchen, die während seiner Krankheit mit den Philharmonischen Konzerten angestellt wurden. Der Unternehmer dieser Konzerte, Herr Herm. Wolff, dachte das Interesse des Publikums ganz besonders anzuregen, wenn er für jedes Konzert einen andern sehr namhaften oder berühmten Kapellmeister berief. Unter all diesen vermochte nur der Hofkapellmeister Hermann Levy aus München einen wahrhaft entschiedenen Erfolg zu erringen; allen anderen gegenüber verhielt sich das Publikum ziemlich gleichgiltig. Dann

übergab H. Wolff die Leitung der Philharmonischen Konzerte dem jungen Hofkapellmeister Rich. Strauß (früher in Weimar, jetzt in München angestellt); dieser erzielte auch keine günstigen Erfolge; nunmehr ward Herr Nikisch berufen. Diese Wechselfälle geben Anlaß zu Betrachtungen über die jetzigen jungen Virtuosen auf dem Orchester. Bis vor etwa zwanzig Jahren wurzelte bei Intendanten, Direktoren, Orchester und Publikum der feste Glaube, daß nur derjenige ein wahrhaft guter Kapellmeister sein könne, der durch langjährige Übung die Sicherheit und Festigkeit, ferner durch Erfahrung die Auffassung und Kenntnis aller Vortrags-Schattierungen erlangt hatte. Er mußte also zuerst „Korrepetitor", Einstudierer bei Proben, „Akkompagnateur" der einzelnen Künstler, allenfalls auch dritter Kapellmeister an einem größeren Theater gewesen sein, um dann durch die verschiedenen Grade zu der Würde eines Hofkapellmeisters oder Dirigenten eines großen Vereines zu gelangen. Nur Felix Mendelssohn war seiner Zeit schnell zu bedeutenden Dirigentenstellen berufen worden. Der hatte aber auch mit 17 Jahren die Sommernachtstraum-Ouverture geschaffen! Auch Wilh. Tauberts Laufbahn war insofern eine ganz ungewöhnlich schnell günstige, als er in Berlin ohne irgend welche Vorbereitung an auswärtigen Theatern im zwanzigsten Jahre Leiter der Hofkonzerte, im einunddreißigsten Hofkapellmeister an der Oper wurde, unzweifelhaft durch besondere Begünstigung; der Wahrheit gemäß soll aber auch bemerkt werden, daß er ein sehr guter Dirigent gewesen ist. Alle anderen namhaften Kapellmeister haben den schulgerechten Gang eingehalten.

In neuerer Zeit sind mit so vielen anderen Umschwüngen und Umwälzungen im Musikleben auch die eingetreten, daß jüngere Kapellmeister sich in den Vordergrund gestellt und hochbedeutende, berechtigte Erfolge gewonnen haben. Zuerst er-

schien H. Seidl, der Kapellmeister des von Direktor Angelo Neumann zusammengesetzten Richard Wagner Wander-Theaters. Er leistete ganz Ausgezeichnetes in der Aufführung des Nibelungen-Musikdramas. Über seine Fähigkeit, andere Werke zur vollen Geltung zu bringen, kann ich nicht urteilen, da er während seiner Anwesenheit in Berlin nur noch in „Fidelio" den Taktstock führte, wobei er die große, nur durch momentane Verlegenheit einigermaßen zu entschuldigende Geschmacklosigkeit beging, daß er in der Kerkerscene des zweiten Aktes in dem wunderbaren Duett Rocco-Fidelio anstatt des (im Neumann-Orchester fehlenden) Kontrafagottes ein Bombardon (Ophikleide) verwendete. Wie einem Wagner-Schüler der ungeheure Unterschied der Klangfarbe des fahlen Kontrafagottes und des schnurrenden Bombardons, das noch dazu die tiefen vorgeschriebenen Kontratöne nicht angeben kann und eine Oktave höher blasen muß, nicht sofort klar ward, erscheint mir noch heute unbegreiflich. H. Seidl ist seither in New-York an die Stelle des ausgezeichneten Dirigenten der deutschen Oper Damrosch (†) getreten und war auch 1886 in Bayreuth thätig. Eine zweite Quasi-Entdeckung des Herrn Direktor Neumann war Herr Kapellmeister Muck, der mit der Prager Operngesellschaft nach Berlin kam, Mascagnis damals noch ganz neue Cavalleria rusticana und Cornelius' Barbier von Bagdad meisterhaft leitete und jetzt an der Berliner Hofoper wirkt. Ein in seiner Art genialer Kapellmeister ist Herr Arth. Nikisch. Als im Jahre 1884 der neue Gewandhaussaal in Leipzig feierlichst eröffnet wurde, veranstaltete der Theaterdirektor Stägemann eine Aufführung von „Tristan und Isolde", zu welcher er die fremden Ehrengäste einlud. Nikisch dirigierte dieses Werk aus dem Gedächtnisse mit einer Sicherheit und ruhigen Energie, daß mehrere fremde ältere Direktoren von Vereinen und entschiedene Gegner

der Wagnerschen Kunst ihre Bewunderung „dieses gottbegnadeten jungen Kapellmeisters“ laut aussprachen. Nikisch hat seit dem Oktober 1895 die Leitung der „Philharmonischen Konzerte“ in Berlin übernommen und sie wieder zu Ehren und Einnahmen gebracht. Auch Felix Mottl, der ebenfalls zu den jüngeren zählt — er ist 1856 geboren —, genießt den Ruf eines ausgezeichneten Dirigenten und hat besonders in Bayreuth 1886 Triumphe gefeiert.

Die größten Erfolge in Berlin haben die beiden jüngsten Dirigenten gewonnen. Felix Weingartner (geb. 1863), Kapellmeister an der Königlichen Oper, und Siegfried Ochs, (geb. 1858), Gründer und Leiter des Philharmonischen Chores; der Erstgenannte hat gleich bei dem Antritte seines Amtes, in „Lohengrin“ und in einem Symphonie-Abende der Königl. Kapelle im Sturm großartige Siege errungen, denen noch andere folgten; die „Zauberflöte“ ward noch nie so vollendet wiedergegeben als unter seiner Führung, und die Konzerte der Königl. Kapelle, die in den letzten Jahren vor seinem Erscheinen vom Publikum ganz vernachlässigt worden waren, sind nunmehr stets überfüllt; selbst zu den Proben, bei denen ebenfalls Eintrittsgeld erhoben wird, ist der Andrang ein großer. Weingartner ist ganz entschieden ein eben so genialer Dirigent wie Bülow; ob er mit einem kleinen Orchester wie das Meiningensche dieselben großartigen Leistungen zu stande gebracht hätte, läßt sich nicht entscheiden, daß er jedoch eine ungemeine Energie mit feinstem Verständnisse vereinigt, hat er zur Genüge bewiesen. Er ist ein großer Verehrer der Liszt'schen Orchesterwerke, das mag manchem, der die Zauberflöte unter ihm hörte, unerklärlich erscheinen, es liegt aber im Zuge der Zeit.

Siegfried Ochs hat einen längeren Weg zurückgelegt, bevor er zu der geachteten Stellung, die er jetzt einnimmt,

gelangen konnte. Mit kleinen, nicht immer glücklichen Anfängen trat er vor die Öffentlichkeit. Der Chor war noch nicht zahlreich genug für Massenwirkung und ermangelte des festen Zusammenhaltes für kleineren a capella Gesang; auch klangen die Oberstimmen manchmal zu scharf. Im Orchester kamen auch hier und da kleine Störungen vor; der Dirigent selbst fühlte sich noch nicht ganz sicher, das wirkte lähmend auf die ganze Leistung. Alle diese Einzelheiten sind absichtlich erwähnt, weil gerade hierdurch am besten der Beweis gegeben wird, wie mit unermüdlichem Fleiß, künstlerischer Beharrlichkeit und Energie ehrenhafte Erfolge erreicht wurden, welche die Musiker, die bedeutendere Anlagen besitzen, aber nur mit der lebhaften Phantasie, ohne gründlichstes Studium vorgehen, vergeblich anstreben.

Dem Leser dürfte es interessant erscheinen, daß mit Ausnahme der Herren Siegfried Ochs (Frankfurter), Richard Strauß (Münchner) und Doktor Muck (Nürnberger) alle die oben genannten bedeutenden Dirigenten, wie auch Hans Richter, der Wiener Hofkapellmeister, der 1876 die erste Nibelungen-Vorstellung in Bayreuth ruhmvoll leitete, aus Österreich stammen. Das schöne Land hat leider durch Nationalitäten-Hader und andere Umstände viel gelitten; aber all seinen Söhnen ist eines unverändert erhalten geblieben: die Liebe zur Musik, die schnelle Auffassung, leichtes Erlernen, energische Verwendung des Gelernten, feiner Geschmack und eleganter Ausdruck der Empfindung.

Der gewissenhafte korrekte Kapellmeister alten Stils stirbt nach und nach ganz aus; es giebt jetzt nur noch Routiniers, gewandte Leute, die es verstehen eine Oper oder ein Orchesterwerk ordentlich herauszubringen, ohne höheren Schwung, ohne besondere geistige Auffassung, und Virtuosen auf dem Orchester, die mit diesem zusammengesetzten Instrumente große Klang-

und andere Wirkungen erzeugen; je künstlerisch gebildeter sie sind, je größere Energie sie besitzen, um desto mannigfaltigere und schönere Wirkungen erzielen sie. Daß nun diese Virtuosität dem Orchester neben den vielen Vorteilen der ausgebildeten, künstlerisch verwendeten Technik auch manche nicht unbedenkliche Nachteile bringt, erscheint selbstverständlich. Jeder große Virtuose sucht gewisse Spezialitäten seines Könnens zur Geltung zu bringen, Effekte zu erzeugen, die andern nicht in gleichem Maße gelingen, Aufsehen, Sensation zu erregen. Schon Bülow, der größte, konnte der Versuchung mancher Besonderheit nicht widerstehen; aber die Wahl seiner Programme war mit den seltensten Ausnahmen immer auf das rein Künstlerische nicht auf den Schein gerichtet; dagegen zeigt sich jetzt hier und da das Streben nach der Wahl solcher Werke, die weniger dem Hörer wahrhaft künstlerischen Genuß, als den Dirigenten Gelegenheit bieten, ihre Kunst zu zeigen, und da sie hierbei zu großen Erfolgen gelangen, so brauchen sie sich um kritische Bedenken nicht viel zu kümmern. Trotz aller ästhetischen Abhandlungen und idealistischen Kritiken begünstigt die Strömung der Zeit die Virtuosen; und unter diesen sind, vom künstlerischen Standpunkte beurteilt, die Virtuosen auf dem Orchester am meisten zu achten.

Moderne Tanzkunst.

Ein vor vielen Jahren viel gelesener Schriftsteller verstieg sich in einem Artikel über die ältere Taglioni (Gräfin Gilbert des Voisins) zu dem Satze „sie tanzt Goethe". Da nun der Unsinn stets mehr Nachahmung findet, als das Vernünftige, so hat in neuerer Zeit ein sonst sehr achtungswerter Musik-Schriftsteller Louis Ehlert (†) in einem Artikel über Chopin gesagt: „Chopin tanzt Reue und Wut"; die getanzte Reue könnte mit dem getanzten Goethe einen Sprachverrenkungs-pas de deux ausführen. Aber wenn auch der Satz über die Taglioni als ein lächerlich unsinniger erscheint, so giebt er doch Zeugnis, daß die große Tanzkünstlerin poetische Begeisterung, Verzückung erzeugte, daß sie vor allem das Ideal der Schönheit anstrebte. Das wird sofort klar, wenn man die Lobsprüche, selbst die begeistertsten liest, die den heutigen berühmten Tänzerinnen gezollt werden.

Auch Fanny Elsler, die Zeitgenossin der älteren Taglioni, war eine große Tanzkünstlerin, ja sie blieb unerreicht in

plastischer Schönheit der Stellungen (attitude, pose), im Ausdruck der Gebärdensprache, während die Taglioni die höchste Virtuosität mit liebenswürdigster Anmut, mit ätherischer Leichtigkeit und Elastizität vereinte. Wie diese beiden großen Künstlerinnen ihre Arme hielten und bewegten — daran denkt jeder, der sie gesehen hat, beim Anblick unserer heutigen Solotänzerinnen mit einem Seufzer zurück.

Nebenbei sei noch bemerkt, daß die beiden großen Künstlerinnen auch als Persönlichkeiten edel und bezaubernd waren. Es ist ein rührender Zug aus dem Leben der Fanny Elsler, daß sie, 22 Jahre alt, von allen möglichen hohen und reichen Gunstbewerbern umschwärmt, ihre Liebe dem alten genialen F. v. Gentz schenkte und ihn in seiner Krankheit treu pflegte. Dafür ward sie auch von Rahel Varnhägen in Berlin mit besonderer Auszeichnung empfangen und überall gepriesen. Die edle Frau stand in freundschaftlichem Verkehre mit Gentz, dessen geistreiche blasierte Auslassungen über die elenden politischen Zustände, deren eifrigster Mitbegründer und Verfechter er gewesen, sie für bare Münze nahm. Wer übrigens Gentz' Tagebücher liest und daraus ersieht, wie dieser Mann aus kleinbürgerlichem Stande in den höchsten Kreisen aufgenommen, wie er von Potentaten und bedeutendsten Staatsmännern besucht, wie bezahlt, von Frauen aus den vornehmsten Familien bewundert und geliebt ward in einer Zeit, wo nur der Adel die Gesellschaft darstellte: der muß begreifen, daß dieser geniale, gewissenlose und genußsüchtige Mann ein Renegat ward. An Renegaten fehlt es auch heute nicht, nur ist kein Genie wie Gentz mehr da. Marie Taglioni war eine so durchaus hochachtbare Dame, daß der Vater des liederlichen Grafen des Voisins sie vor der Heirat mit seinem Sohne warnte, weil er ihrer nicht würdig wäre. In der Pariser Oper gaben die Damen der besten Gesellschaft immer die erste

Beifallslosung, wenn Marie tanzte, und sie erinnerte sich dessen in späteren Jahren mit Freude in ihrem Venetianischen Palaste casa d'oro. Auch ihre Nichte, die jetzige Fürstin Windischgrätz, blieb der Tradition Taglioni treu.

Bevor ich nun von dem heutigen Ballettanze spreche, will ich dem Leser zwei Momente aus den Darstellungen der obengenannten Künstlerinnen erzählen, aus denen er sich dann das Urteil über jene Vergangenheit und über die Gegenwart selbst bilden kann. In einem Ballett „Des Malers Traumbild" stellte Fanny Elsler eine große Dame dar, die erfahren hat, daß ein junger talentvoller Maler sie liebt und ihr Bildnis aus dem Gedächtnisse schafft. In der Abwesenheit des jungen Künstlers kommt sie in seine Geisteswerkstätte und bewegt die alte Haushälterin durch ein reiches Geschenk, daß sie ihr erlaubt, in den Rahmen des Bildnisses hinter den Vorhang zu treten. Als nun der Maler wiederkehrt, an seine Arbeit gehen will und den Vorhang wegzieht, steht Fanny Elsler an Stelle des Bildes. Er weicht zurück, sinkt in die Knie; die Geliebte schwebt langsam aus dem Rahmen herab, tritt zu ihm, streckt den linken Fuß aus, während sie sich auf der senkrecht gehaltenen Spitze des rechten erhebt, dann hält sie die rechte Hand wie segnend über ihn; und in dieser Stellung verharrt sie eine kleine Weile. Wer das nicht gesehen hat, kann nicht ermessen, welch entzückende Schönheit auch die Tanzkunst zu entfalten vermag. Und dabei kam der Elsler keine gleich in der sinnlich berückenden Cachucha!! Welch ein Genie der Tanzkunst!

Eine ähnliche Wirkung in anderer Richtung erzeugte die ältere Taglioni in einem Ballette, dessen Titel mir entfallen ist; sie tanzte oder vielmehr sie schwebte über einem Wasser; es war unmöglich zu entdecken, mit welchem Fuße sie auftrat, man mochte immer glauben, daß sie an irgend einem un-

sichtbaren Faden hing, der sie über die Fläche trug. An ihr bewährte sich Schillers Wort über den Tanz:

Seh' ich flüchtige Schatten befreit von der Schwere des Leibes?
Schlingen im Mondlicht dort Elfen den lustigen Reihn?

Auch eine Art von Schleiertanz, den sie in einem anderen Ballet ausführte, war unvergleichlich in Schönheit und ätherischer Leichtigkeit der Bewegungen. Erwähnt sei hier noch, daß die beiden großen Künstlerinnen auch in ihrem Ballettanzuge ganz andere Grundsätze und viel edleren Geschmack erkennen ließen als die modernen Solotänzerinnen. Ihr Oberkleid war zwar kurz, aber aus dichter Gaze angefertigt, die sich jeder Bewegung anschmiegte und den Oberleib bis über dem Knie vollständig deckte. Die moderne berühmteste prima ballerina trägt eine Robe, die aussieht, wie ein in der Mitte abgeschnittener Reifrock (Krinoline), weit ab vom Oberkörper starrt und von vornherein jede wahrhaft graziöse Stellung unmöglich macht.

Nach der Elsler und der Taglioni sind noch einige Tänzerinnen hervorgetreten, die ebenfalls künstlerisches Streben bekundeten; unter ihnen haben Carlotta Grisi und Fanny Cerito die bedeutendsten verdienten Erfolge errungen; aber man konnte immer mehr und mehr ein Abnehmen der edleren Tradition, ein Verlangen des Publikums nach stärkeren Effekten wahrnehmen. Die letzte wahre Tanzkünstlerin war die Grantzow, die aber ihre Entlassung von der Berliner Hofbühne erhielt, weil sie jenem Verlangen nicht mehr ganz entsprach und auch nicht hübsch genug war.

Wie steht es nun mit der heutigen Tanzkunst im Vergleiche zu der, welche jene beiden Großen zeigten? Sagen wir es frei heraus: Es giebt keine Tanzkunst mehr, es giebt nur höchst entwickelte Fuß-Virtuosität. Plastische Stellungen,

anmutige, phantasiereiche und charakteristische Bewegungen, kurz ästhetische Genüsse darf der heutige Ballettbesucher von den ersten Tänzerinnen nicht erwarten, nur staunenerregende Kunststückchen; nicht Leistungen der Schönheit, sondern der Kraft, der Ausdauer. Die prima ballerina der Berliner Hofoper, die nicht etwa nur in der Reichshauptstadt, sondern auch in Petersburg und in Italien „Furore" macht, endet jeden ihrer „pas" mit demselben Kraftstücke, daß sie sich im schnellsten Tempo unzählige Male wie ein Kreisel dreht. Selbstverständlich sind nur die Füße der Tanzvirtuosin zu sehen, da Hände, Gesicht und Gestalt dem Auge nur als unbestimmte, im Fluge schwindende Linien erscheinen.

Und wie steht es jetzt mit einer der wichtigsten Forderungen wahrer Tanzkunst, mit der Mimik, der Gebärdensprache? Kann von einer solchen noch die Rede sein, wenn man das unbewegliche stereotype Lächeln sieht, das auf den Lippen der modernen Tanzvirtuosinnen spielt, das immerwährend denselben Gesichtsausdruck erzeugt? Wie kann Mimik überhaupt zur Geltung kommen, wenn alle die Ballette, in welchen diese Kunst unentbehrlich ist, mit Sorgfalt vermieden werden? Welche erste Tänzerin wagte heute die „Gisella" in den „Willis", die „Sylphide" darzustellen, Rollen, in denen die Fußgeläufigkeit allein nicht ausreicht, die auch ein gewisses geistiges Erfassen, eine mimische Wiedergabe seelischer Empfindungen verlangen?

Aber seien wir gerecht! Der heutige Balletttanz steht ebenso wie alle Kunstleistungen unter dem Einflusse der Zeitströmungen. Von den zahlenden Leuten, die ein Ballett besuchen, wollen neun zehnteile entweder Massenwirkungen, Gruppen und Dekorationen, oder Solo-Tanz-Bravourstücke sehen. Mit den Ästhetikern, die noch alten Traditionen schöner Tanzkunst anhängen, kann eine Theaterleitung nicht zehn

Bänke füllen. Warum also von Tänzerinnen und Tänzern „ideales“ Streben verlangen, das nur leere Häuser einbrächte? Vielleicht ersteht einmal wieder ein Tanzgenie, das vollendete Virtuosität mit wahrem Schönheitssinn und erfinderischer Phantasie verbindet und auf das große Publikum Anziehungskraft ausübt. Bis zur Erfüllung dieses frommen Wunsches in unabsehbarer Zeit muß man das Ballett nehmen, wie es ist, oder meiden.

Als Heine seinen Bären Atta Troll sagen ließ „Tanzen ist ein Beten mit den Beinen“, da ahnte er wohl nicht, daß in der Kathedrale von Sevilla von jeher an hohen Festtagen Tänze vor dem Hochaltar ausgeführt wurden; daß also der Tanz in manchen Gegenden noch religiöse Bedeutung hat; er schrieb das geistvoll frivole Gedicht zu einer Zeit, als noch die Elsler, die Taglioni, die Cerito, die Grisi die Zuschauer mit künstlerischer Bewunderung erfüllten, der Bär Atta Troll also seine Kunst hochstellen konnte. Heute würde dieser Bär gegen den modernen Balletttanz ein furchtbar entrüstetes Brummen ausstoßen — es hälfe aber nichts.

Kulturgeschichte der Konzertsäle.

Die Konzertlokale bieten gleich den Belustigungsorten überall reichlichen Stoff für Kulturstudien. Die Art, wie die Leute sich amüsieren und wie sie Musik „genießen", giebt ja vielfache Gelegenheit zur Beobachtung der gesellschaftlichen Bildung. Hiermit soll nicht etwa gesagt sein, daß große Verbreitung der Tonkunst als untrügliches Zeichen zunehmender Bildung gelte; wohl aber, daß durch dieselbe der Stand der Musiker viele Vorteile nicht blos materieller Bedeutung erlangt, und daß trotz des Musikerproletariats und des Musik-Shoddy nach und nach, wenn auch sehr langsam, der Musiker, der auch anderweitige Bildung besitzt, zu höherer Achtung und Bedeutung gelangen wird als der talentierte bloße Musikmacher und Streber. Die Kunst kann sich des Einflusses der Zeitströmungen- und Ideen niemals erwehren, aber sie ist unter allen geistigen Elementen dasjenige, das sich am stärksten wehrt und das Gute am festesten zu halten vermag; und von allen Künsten besitzt die In-

strumentalmusik die stärkste Widerstandskraft. Die „klassischen" Dramen — wie oft werden sie gegeben, und wie viel Publikum bringen sie zusammen? Die „klassischen" Opern mit Ausnahme der des göttlichen Wolfgang, wo werden sie noch gehört, wenn nicht bei ganz besonderem Anlasse? Aber Haydns, Mozarts und Beethovens Symphonien bilden die unerschöpflichen Schatzkammern aller Orchesterkonzerte. In Bezug auf die Wandlungen in den Konzertsälen und in der Stellung der Musiker sind vor allem London und Berlin zu nennen. In der Themsestadt war es während der dreißiger Jahre noch gäng und gäbe, daß, wenn ein Hochadeliger berühmte Tonkünstler zu einem Konzerte in sein Haus berief, — gegen voraus festgesetztes Honorar — ein Strick den Raum, wo die geladene Gesellschaft saß, von dem trennte, wo die Musiker ihre Arien oder Instrumentalstücke vortrugen. Heute ist zwar nicht mehr der Strick, doch noch immer das Verhältnis gespannt zwischen vielen vornehmen Leuten und dem gegen Bezahlung spielenden oder singenden „Professional". Nur ganz berühmte, sehr teuer bezahlte oder sehr gebildete Künstler werden von der Gesellschaft mit Achtung behandelt. Joachim spielt nur in öffentlichen Konzerten gegen Honorar, in Privatgesellschaften nur aus ganz besonderer Gefälligkeit; er genießt auch unter allen Künstlern die höchste Achtung.

Noch eine eigentümliche, ganz speziell englische Einrichtung des Londoner Konzertwesens muß hier erwähnt werden: die von dem Hofe und der Aristokratie besonders protegierten Musiker genießen den unschätzbaren Vorteil, daß ihnen hochgestellte Damen ihren Salon zu einem bezahlten Konzerte einräumen. Dann wird dieses Ereignis mit großen Lettern angekündigt und all die Namen der hohen Damen genannt, „die Billette genommen haben." Da heißt es: Under the immediate patronage of Her Grace the Duchess A, the Marchionness B, the

most Honourable Mrs. C. u. s. w. u. s. w. Auch die Königin erlaubt einem Musiker, dem sie ihren Besuch seines Konzertes zugesagt hat, daß ihr Name in der erwähnten Weise angezeigt werde. Die hier geschilderten Verhältnisse stehen jedoch in sehr loser Verbindung mit dem Londoner öffentlichen Konzertleben. Dieses ist, wie die Stadt selbst, gigantisch, aber nicht schön. Ein großes Konzert enthält nie weniger als 14—15 oft auch 18 Nummern, worunter zwei Symphonien und zwei Konzerte u. s. w. und dauert nicht unter vier Stunden. Die Programme sind ganz stillos, gleichen dem Büffet eines Eisenbahn-Wartesaales, wo Schinken und Chokoladenplätzchen, Käse und Torten friedlich nebeneinander liegen, nur mit dem Unterschiede, daß die verschiedenen Gerichte des Büffets nicht von denselben Personen verzehrt werden, während die Nummern des Programms von denselben Hörern „genossen" werden müssen, was einen sehr guten Magen voraussetzen läßt. Nur die Philharmonischen Konzerte, die freilich bezüglich der Ausführung nicht mehr auf der ehemaligen Höhe stehen, und die sehr guten „Monday popular" Konzerte bieten weniger Nummern und mehr einheitliche Programme. Vor vielen Jahren haben solche großen Konzerte während der „season" Mai bis August im Surrey-garden stattgefunden, sie boten den Vorteil, daß man während der weniger interessanten Nummern sich im Garten ergehen und tanzende Bären und dgl. bewundern konnte. Aber nach dem Tode des Gründers dieser Konzerte, des in seiner Art unvergleichlichen Franzosen Jullien, der eine Beethovensche Symphonie mit allen Nüancen einer italienischen Arie dirigierte, dabei aber verstand sehr berühmte Künstler für seine Konzerte zu gewinnen, weil er sie sehr gut bezahlte — konnte sich das Unternehmen nicht lange mehr halten, der belebende Geist fehlte. Surrey-garden ist jetzt verschwunden, andere große Konzertsäle sind ent-

standen; auch haben bedeutende deutsche Kapellmeister, wie Mottl, Richter u. a. die ursprünglich nach London berufen waren, um Wagnersche Werke zu leiten, auch für die würdige Wiedergabe der Schöpfungen anderer Großmeister gewirkt und Anerkennung gefunden.

Die Beziehungen zwischen der Londoner Gesellschaft und den Musikern haben sich bedeutend gebessert; doch betrachtet die große Mehrzahl der Engländer noch immer die Musiker als Leute, die nur kommen, um Geld zu verdienen, als „professional". Und sie haben ja nicht Unrecht; die gesellschaftliche Stellung, welche im allgemeinen dem bedeutenden Tonkünstler in anderen Ländern eingeräumt wird, ist in England fast unerreichbar und annähernd nur sehr wenigen ganz besonders Begünstigten zu teil geworden. Dagegen war in England noch immer mehr Geld zu verdienen als in Frankreich und Deutschland, selbst als in Rußland.

Daß irgend ein Künstler jetzt nach Berlin kommt, um viel Geld einzunehmen, dürfte selbst der optimistischeste Konzertbesucher nicht mehr behaupten; wo soll das zahlende Publikum herkommen, wenn durchschnittlich jeden Abend drei Konzerte gegeben werden? Es mag ja sein, daß einige einheimische Künstler, die sich eines großen Freundeskreises erfreuen, ein wirklich einträgliches Konzert veranstalten können; auch versammelt sich in den Joachimschen Quartetten und in neuester Zeit in den Symphonie-Abenden der Königl. Kapelle, seit dieselben von Herrn Kapellmeister Weingartner geleitet werden, ein festes zahlreiches Publikum. Aber im ganzen und großen läßt sich mit Sicherheit behaupten, daß bei den Konzerten fremder Künstler nur die Agenten Einnahmen erzielen durch ihre festen Provisionen, und daß sehr bedeutende Künstler froh sind, wenn bei ihren Konzerten die Einnahme die Unkosten ihres Aufenthaltes deckt. Berlin ist

heute die Stadt, der die Tonkünstler zuströmen, um sich Ruf zu erwerben; wie bis vor 40 Jahren in Paris die Ruhmesdiplome ausgeteilt wurden, so heute in der deutschen Reichshauptstadt. Und nirgends haben die Konzert- wie die Belustigungslokale binnen 25 Jahren solch merkwürdige Wandlungen durchgemacht wie hier. 1862 gab es nur einen einzigen eigentlichen Konzertsaal, die Singakademie; sie war damals gerade halb so groß, wie sie jetzt ist. Wo heute die fünfzehn oder zwanzig Bänke des „Vorsaales" stehen, da befand sich die durch eine Wand vom Hauptsaale getrennte Garderobe; wo heute die schöne Orgel prangt, lag ein kleiner in gleicher Weise wie die Garderobe getrennter Raum, „Cäciliensaal" genannt, in dem Sitzungen, Vorlesungen und dergleichen stattfanden. Außer der Singakademie gab es noch einen Saal für solche Konzerte, die auf ein kleineres Publikum rechnen mußten, und für Kammermusik; er lag im „Englischen Hause," Mohrenstraße, und wurde sehr oft zu Festlichkeiten aller Art benutzt. Ende der sechziger Jahre kam das Haus in den Besitz des ersten Kochkünstlers der Stadt, Herrn Huster; und obwohl dieser ein Musikfreund und seine ganze Familie sehr musikalisch gebildet ist (der Sohn glänzte eine Zeit lang als Sänger-Dilettant), so fanden sie doch, daß der Saal bei kulinarischen Kunstleistungen, Diners, Soupers von Vereinen, Hochzeiten, Bällen ungleich höhere Einnahmen brachte, als bei musikalischen, und sie bewilligten ihn nur noch für Aufführungen zu wohlthätigen Zwecken, zu denen sie durch unentgeltliche Überlassung großmütig beitrugen: heute hat sich die Familie ganz zurückgezogen; der Sohn lebt in Dresden, und im Saale des Englischen Hauses ertönen keine Musikklänge mehr. Hier und da wurde auch im Saale des Hotel de Rome und in Arnims Saale, jetzt Hotel Viktoria, ein Konzert veranstaltet, doch diese selteneren

Ausnahmen bestätigten nur die Regel um so stärker, als die Akustik sich nicht günstig erwies.

Damals*) gab es auch nur ein einziges verwendbares Orchester für Konzerte und Oratorien, die sogenannte Berliner Symphonie-Kapelle. Die Königliche Kapelle war allabendlich beschäftigt, und an den wenigen opernfreien Abenden gab sie ihre „Symphonie-Soiréen" im Konzertsaale des Königlichen Opernhauses, der seit jener Zeit ebenfalls vergrößert worden ist. An jener Berliner Symphonie-Kapelle, die jetzt ganz verschwunden ist, haftet ein bedeutendes Stück Musik- und Kulturgeschichte Berlins. Ein ehemaliger „Stabshautboist", Liebig, hatte sich mit einigen Fachmusikern und mehreren musikalischen Subaltern-Beamten vereinigt, um ein Orchester zu bilden und in Bier- und Gartenlokalen neben allerhand Unterhaltungsstücken klassische Tonwerke für sehr billigen Eintrittspreis „zwei gute Groschen" (25 Pf.) vorzuführen. Die innere Organisation der Kapelle war auf Teilung der Einnahmen gegründet; ein Komitee besorgte die Leitung, die Vertretung und die finanziellen Angelegenheiten. Die Konzerte dieser „Berliner Symphonie-Kapelle" fanden in der Woche drei- bis viermal, und zwar jedes in einem anderen Lokale statt. Sie haben nicht allein die erste Grundlage zur musikalischen Bildung jenes Bürgertums gegeben, das den teuren Symphonie-Soiréen der Königlichen Kapelle fern bleiben mußte, sie haben auch manchem jungen Talente die Bahn geöffnet, indem der wackere Liebig dessen Kompositionen zuerst vorführte. Zwischen Weiß- und Braunbier (das „Bayrisch" war noch ein seltener und

*) Das ist auch heute insofern der Fall, als nur das Philharmonische Orchester zu Konzerten und zwar nur an den Abenden verwendet werden kann, wo es nicht seine eigenen populären im Philharmonischen Saale giebt. Die Konzerthauskapelle ist an das Lokal gebunden.

zu teuerer Genuß) und belegten Butterbroten („Stullen"), dazu noch mit Häkel- und Stickereiarbeit in den Händen, vernahm manche Bürgerfamilie die Tonwerke unserer Großmeister ebenso andächtig wie die Geheimratstochter im Königlichen Konzertsaale; mancher fremde Besucher, der in sehr ungläubiger Stimmung nach jenen Lokalen ging, ward freudig überrascht und bekehrt durch den Ausdruck des Entzückens auf vielen jugendlichen Gesichtern. Die Dirigenten der verschiedenen Oratorienvereine, Singakademie, Stern, Radecke u. a., zogen das Orchester zu ihren Konzerten; der gute Liebig blieb im Hintergrunde; er konnte ja keine Partitur lesen. Die Berliner Symphonie-Kapelle gewann immer mehr an Bedeutung und an Übermut und trennte sich zuletzt von dem Manne, dem sie ihre Entstehung und ihre Popularität verdankte, wechselte alle Jahre ihre Dirigenten und spielte immer schlechter. Alle Versuche, andere Kapellen zu errichten, mißlangen, weil einerseits die vornehmen Konzerte nicht genug Einnahmen brachten, um das Bestehen zu sichern, andererseits die Lokale für populäre Musikaufführungen kontraktlich an die obengenannte Kapelle gebunden waren. Das dauerte einige Jahre, bis das Philharmonische Orchester gegründet ward; auch seine Geschichte steht im Zusammenhange mit der Entwickelung der Berliner allgemeinen Verhältnisse.

Noch Anfang der sechziger Jahre bestand in der Leipziger Straße ein Lokal „Musenhalle"; an diesem konnte man nach zehn Uhr abends mit Damen nicht vorübergehen, mußte vielmehr den Bürgersteig der gegenüber liegenden Seite beschreiten. In einer Statistik aus jener Zeit, in einer Beschreibung „aller jener Lokale, wo was los ist" (so lautete der Titel), war die „Musenhalle" neben zwei anderen derartigen Versammlungsorten, die ebenfalls nicht mehr existieren, als das „weniger elegante" bezeichnet. Der Eigentümer war als „der alte

Meding" und als ein ehrenwerter, wohlthätiger Mann bekannt. Mit einemmal hieß es, der „Alte" trüge sich mit großen Plänen, die er aber niemand mitteilte, sondern nur geheimnisvoll andeutete: „Die Berliner werden sich über mir noch wundern". Und wahrlich, es geschah ein Wunder! Eines schönen Tages stand an der Stelle der Musenhalle das „Konzerthaus"; der damals berühmte Musikdirektor Bilse mit seiner trefflichen Kapelle war kontraktlich zu täglichen Konzerten verpflichtet, und in diesem Saale gaben Joachim, Rubinstein, Sarasate und Richard Wagner Konzerte, die Kaiser Wilhelm I. mit seiner Gegenwart beehrte und das eleganteste Publikum bis auf den letzten Platz füllte. Auch Bilse hat sich große Verdienste um die Verbreitung guter Musik erworben und viele Kompositionen jüngerer Talente der Kenntnis des Publikums nahe gebracht. Aber er entzweite sich mit seiner Kapelle und entließ sie, und dieser Zwischenfall brachte eine heilsame Wendung in das ganze Konzertwesen Berlins. Die nunmehr frei gewordene Kapelle organisierte sich als „Philharmonisches Orchester" und ward sofort von allen Künstlern und Vereinen angeworben, denen die Leistungen der bisher allein verwendbaren Berliner Symphonie-Kapelle unerträglich geworden waren. Nachdem die „Akademischen Konzerte" der Königlichen „Hochschule", die Prof. Joachim dirigiert hatte, und in welchen die Schüler und Lehrer der Anstalt wirkten, aufgehört hatten, unternahm der Konzertdirektor Herm. Wolff mit dem obenbezeichneten Orchester Konzerte unter der Leitung des damaligen Dresdener Hofkapellmeisters, jetzigen Direktors des Kölnischen Konservatoriums Herrn Franz Wüllner, die anderthalb Jahre sehr gute Resultate erzielten. Dann bildete sich 1884 eine „Philharmonische Gesellschaft", eine Vereinigung von Musikfreunden teils klassischer, teils neudeutscher Richtung; diese gründete eine neue Gattung

Konzerte unter zwei Dirigenten, den Herren Joachim und Klindworth; sie sollten, jeder abwechselnd einen Abend hindurch allein, die Führung übernehmen. Diese Konzerte glichen einem Galawagen, an welchen vorne und hinten je ein Paar Pferde gespannt sind, und dessen Insassen die einen immer den Weg nach vorne, die anderen immer den nach rückwärts als den richtigen bezeichnen. Bei jedem Konzerte gab es, je nach der Persönlichkeit des Dirigenten, Leute, denen das Programm mißfiel; das Ergebnis dieser Spaltungen waren Fehlbeträge, die durch Zuschüsse reicher Musikfreunde gedeckt werden mußten. Die Gesellschaft löste sich auch zuletzt auf (1887), und nun kam wieder der praktische Herr Wolff zum Vorschein und gründete seine „Philharmonischen Konzerte" mit dem seligen Hans v. Bülow als Dirigenten, der sie auf den Höhepunkt brachte, und die jetzt durch Herrn Nikisch weitergeführt werden.

Auch der „Philharmonische" Saal, in welchem alle die eben erwähnten Konzerte stattfanden und finden, in welchem auch der Sternsche Gesangverein, die Wagnervereine, auch berühmte Künstler (Rubinstein) und Künstlerinnen, (Amalie Joachim, Lilli Lehmann u. a.) Konzerte gaben und geben, hat seine Kulturgeschichte. Er war ursprünglich nichts weniger als ein der edlen Tonkunst geweihter Raum, vielmehr ein „Skating-Ring", eine Rollschuhbahn; was da alles herumrollte, läßt sich hier nicht gut beschreiben. Als dieses Institut dem ersten, seither flüchtigen, Unternehmer nicht den erhofften Gewinnst brachte, wurde der Saal anständigeren Zwecken gewidmet. Eine italienische Operngesellschaft gab Vorstellungen, aber mit geringem Erfolge, obwohl sie einige ausgezeichnete Mitglieder zählte und auch ein sehr abgerundetes Zusammenspiel bot. Die Einrichtung des Saales war eben eine gar zu wenig passende, das Dach war an manchen Stellen so schad-

haft, daß die Zuhörer, die in der Mitte saßen, bei starkem Regen eine kleine Douche mit in den Kauf bekamen. Für Chorausführungen mit Orchester konnte trotz der Größe des Raumes kein rechter Platz gefunden werden. Nach und nach wurde von den neuen Besitzern, den Herren Landecker und Sacerdoti Abhilfe getroffen; die Philharmonischen Konzerte unter Joachim und Klindworth, sowie die ersten unter Bülows Leitung wurden noch in dem alten restaurierten Saale gegeben. Im Jahre 1888 ordneten die neuen Besitzer einen vollständigen glänzenden Umbau an, mit einer festen Estrade für das Orchester und einer großen Orgel, mit Balkonen und modernen vorteilhaften Einrichtungen; der Saal ist heute, wenn auch in akustischer Hinsicht nicht der günstigste, jedenfalls der schönste und größte Konzertsaal Berlins; die Singakademie hat ebenfalls, wie schon zu Anfang des Aufsatzes bemerkt worden, ihre Räume einer gründlichen Änderung unterzogen, imponiert durch ihre vornehme Einfachheit und hat eine vortreffliche, fast zu starke Schallwerfung. In neuester Zeit hat der unternehmende Konzertdirektor Wolff einen „Bechstein"-Saal gebaut für Konzerte, welche auf eine kleine Zuhörerschaft rechnen; derselbe faßt etwa 4—500 Personen und ist bei der Eröffnung durch Joachims Quartett unter Brahms' Mitwirkung, dann durch Bülow und Rubinstein eingeweiht worden.

Mit diesem Baue dürfte wohl die letzte „Wandlung" in den Konzertsälen vollzogen sein. Hier sei nur noch ein kleines vor Jahren aufgeführtes Zwischenspiel erwähnt. Nach der festlichen Einweihung eines neuen Saales in einer alten Musikstadt traten einige hochstehende Künstler mit einem Musiker und Schriftsteller in Beratung, wie die Errichtung eines ähnlichen, der Tonkunst würdigen Gebäudes in der deutschen Reichshauptstadt erzielt werden könnte. Der Letzterwähnte sprach die Überzeugung aus, daß es nicht schwer wäre, reiche Leute für

das Unternehmen zu gewinnen, sobald es gelänge, das Interesse der höchsten Kreise anzuregen; eine günstige Bemerkung aus dem Munde einer hohen Frau genügte, um manche Bankiers und sonstige vermögende Persönlichkeiten zum „Geldhergeben" — denn hierum handelte es sich doch in erster Reihe — zu bewegen. Man müßte also einige musikliebende Herren und Damen, die mit den höchsten Kreisen Fühlung hätten, zu einer Konferenz einladen und ihnen den Plan in der Weise darlegen, daß sie bei einer passenden Gelegenheit den Herrschaften eine Andeutung unterbreiten könnten. Nach mancherlei Aufschieben und sonstigen Behinderungen wurde die Konferenz anberaumt, aber die wichtigsten Persönlichkeiten wurden nicht geladen, man wollte erst über die „Rentabilität" von einem Fachmanne unterrichtet sein; dieser legte auch eine Berechnung vor. Da meinte der obenbezeichnete Schriftsteller: „Wenn die Künstler anfangen, industrielle Berechnungen anzustellen, dann werden ihnen die Industriellen in künstlerischen Unternehmungen den Rang ablaufen." Was die Thatsachen bewiesen haben.

Richard Wagners Leitmotiv und seine Nachahmer.

Bekanntlich hat Richard Wagner zu allererst das Leitmotiv als Grundsatz für musikalisch-dramatische Charakter-Darstellung erdacht, aber nicht erfunden; man kann nachweisen, daß schon vor seinen Musikdramen in den Opern anderer Komponisten gewisse Motive bei dem Erscheinen dieser oder jener Persönlichkeit wiederholt hervortraten: In Meyerbeers, des hoch verpönten, „Robert der Teufel" erklingt das Motiv der Erzählung Raimbauts von dem bösen Geiste, der die schöne Bertha verführt hatte, in dem Momente wieder, als Bertram vor Alicen erscheint, ebenso auch in der letzten Scene, als Bertram sich Robert als seinen Vater zu erkennen giebt. Auch in seinen „Hugenotten" und dem „Propheten" sind derartige Anklänge nachzuweisen. Selbst in Webers „Freischütz" tritt eine ähnliche Andeutung hervor; als Max in die Wolfsschlucht hinabsteigt und schaudernd zögert, erklingt im Orchester das Motiv des höhnenden Lachchors vom ersten Akte, als sollte diese Erinnerung den Unschlüssigen zur unseligen Entscheidung,

zum Bunde mit dem Bösen bewegen. Aber diese kleinen Anfänge verschwinden vor der großen gewaltigen Entwickelung, die Richard Wagners Riesengeist dieser Art musikalischer Charakteristik gegeben hat; daß hier auf jene hingewiesen wird, geschieht nur, um darzulegen, wie in der geistigen Welt das Große manchmal aus ganz kleinen Quellen entspringt. Wie viele Streitigkeiten sind nicht erhoben worden über die Frage, ob der große Gedanke von der Erhaltung der Kraft ein von Helmholtz ursprünglich erdachter oder nur von ihm erfaßter und weiter geführter gewesen ist? Erscheint denn des großen genialen Gelehrten Verdienst kleiner, wenn einem anderen vor ihm jener Gedanke aufgetaucht war, der aber eben nur Gedanke blieb, ohne vollkommen durchgeführte Entwickelung? Und ist z. B. der Trauermarsch nach Siegfrieds Tod, der aus fast allen Leitmotiven des Nibelungenringes zusammengesetzt ist, weniger eine großartige Meisterschöpfung, weil sich schon viele Jahre vorher bei Meyerbeer, im Propheten u. s. w. Leitmotiv-Anwandlungen gezeigt hatten?

Die Frage von der künstlerischen Bedeutung des Leitmotivs, wie es von Richard Wagner erdacht, entwickelt und verwendet worden ist, hat ebenso viel Zustimmung und Lob, als Widerspruch und Tadel erregt. Die Bayreuthianer verherrlichen es als das Höchste der dramatischen Kunst und finden fast in jedem Takte der Musikdramen irgend ein besonderes Motiv, an das vielleicht Wagner gar nicht gedacht hatte. Die entschiedenen Gegner wollen im Leitmotiv nur Mangel an vielfältiger Schaffenskraft sehen und spotten über die Anstrengungen jener Jünger, die aus jeder Silbe des Meisters, aus der Anwendung irgend eines Sprachlautes neue Errungenschaften für deutsche Dichtung und Sprachformen verkündigen. Aber selbst bei ganz ernsthaft zu nehmenden, gelehrten und kompetenten Schriftstellern herrschen die wider-

sprechendsten Ansichten über die Bedeutung des Leitmotives. So bei den Verfassern von zwei in neuester Zeit veröffentlichten ästhetischen Werken: Gustav Engel und Eduard v. Hartmann. Der Erstgenannte war ein gründlich philosophisch gelehrter Mann und ausgezeichneter Gesanglehrer; er hat die beste existierende „Ästhetik der Tonkunst" geschrieben und darin die einzig mögliche Lösung der sehr schwierigen Frage geboten: wieso die dichterische Phantasie beim Hören der Musik Vorstellungen und Bilder erzeugt, welche mit der eigentlichen „Tonphantasie" nicht in Verbindung stehen, weil diese doch nur die Formen erfaßt; er hat darin ferner mit großem Scharfsinn dargelegt, daß schon im „Don Juan" ein Leitmotiv, dem Komponisten bewußt oder unbewußt, auftauche: In der Duellscene zwischen Don Juan und dem Comthur wechseln schnell aufsteigende Skalen in Höhe und Tiefe die Stöße der beiden Gegner versinnlichend, sieben Takte hindurch mit einander ab; in der letzten Scene, da Don Juan dem steinernen Gaste die Hand reicht, dann sich von ihm losringen will, ertönen dieselben schnell aufsteigenden Skalen wieder, aber nur im Baß. „Es ist ein Leitmotiv, zur rechten Zeit wiederholt und der Situation gemäß in richtiger Weise geändert." Gustav Engel war „weit entfernt Richard Wagners Musikdramen als die vollkommene Lösung des Problems zu betrachten"; aber ihm erschien dennoch das von Wagner aufgestellte Prinzip „nicht nur berechtigt, sondern die höchste Kunstform überhaupt erst ermöglichend", und er tadelte an Wagner nur, daß dieser es als „Fanatiker" „auf die äußerste Spitze" getrieben hat, ohne anderen „untergeordneten, aber zur vollen künstlerischen Gestaltung doch ebenfalls unentbehrlichen Prinzipien den Raum zu ihrer Entfaltung zu lassen." Also erkannte Gustav Engel, ein entschiedenster Anhänger der klassischen Schönheit, ein

Mißbilliger der Wagnerschen Texte in „Tristan und Isolde", im ersten Akte der „Walkyre" doch das Leitmotiv als ein Prinzip großer künstlerischer Entfaltung an. Ich erlaube mir noch eine Nebenbemerkung: Auch der große Joh. Sebastian Bach hat ein Leitmotiv angebracht, nach meiner Überzeugung mit Bewußtsein: Im zweiten Teile des „Weihnachtsoratoriums" führt das Orchester allein eine ganz wunderbare „Sinfonia" aus, welche die Überschrift trägt: „Und es waren Hirten in derselben Gegend". Und am Schlusse dieses zweiten Teiles ertönt ein Choral: Wir singen dir u. s. w.; bei jedem Abschnitte erschallt das Hauptthema der Sinfonia im Orchester in überwältigendem Glanze!

Ganz anders urteilt E. von Hartmann, der berühmte Verfasser der „Philosophie des Unbewußten" und anderer viel verbreiteter philosophischer Werke in seiner „Philosophie des Schönen". Er erhebt gegen das Prinzip der Leitmotive den nach seiner Ansicht „für sich allein durchschlagenden Einwurf", daß die Leitmotive dem Ganzen, das von ihnen durchflochten ist, gar nicht einen musikalischen, sondern „lediglich einen gedanklichen, symbolischen Einheitsbezug verschaffen. Die Einheit der Oper auf die Leitmotive gründen wollen, kann nur ein Künstler, bei dem die schöpferische Produktivität des Unbewußten durch bewußte Absicht und ausgeklügelte Berechnung überwogen wird" u. s. w. Ferner sagt Hartmann noch „das Leitmotiv hat seinen idealen Gehalt und seine wesentliche Bedeutung *nicht* in der Stimmung oder deren Gefühl, das aus ihm hervorklingt, sondern in der Person, oder deren Charakter oder der das Gefühl begleitenden Vorstellung u. s. w. Das musikalische Motiv wird zum *Leitmotiv* nicht durch seinen musikalischen Gefühlsgehalt, sondern durch einen ihm associativ verknüpften außermusikalischen Ideengehalt, den es bei seinen Erklärungen durch Erwecken der Association wach-

rufen soll. Es gehört also zur symbolischen Tonmalerei" u. s. w.

So verschieden nun die Meinungen der beiden Ästhetiker über das Leitmotiv lauten, so kann man dennoch behaupten, daß in einer jeden ein starkes Stück Wahrheit steckt. Allerdings ist der „Einheitsbezug" des Leitmotives zum Ganzen in viel höherem Grade ein symbolischer als ein rein musikalischer. Aber eine der Hauptwirkungen der Musik besteht ja, wie Gustav Engel so richtig darlegte, in der Anregung der „dichterischen Phantasie" zu Bildern, also zu symbolischen Deutungen der Eindrücke, welche die „Tonphantasie" zuerst empfangen hat. Und wenn Engel seinerseits das Leitmotiv als ein wichtigstes Moment der künftigen künstlerischen Einheitsform der Oper betrachtet, so liegt andererseits in Hartmanns Behauptung, daß „die dem Leitmotiv verbleibende Bedeutung entschieden nicht ausreicht, um ihm eine große Zukunft zu weissagen," eine sehr beherzigenswerte Warnung. Und hier bin ich an das eigentliche Ziel meiner Betrachtungen gelangt, an die Frage: Was bedeutet das Leitmotiv für die dramatische Musik überhaupt, gleichviel unter welchem Namen sie erscheint, Oper, Musikdrama, Handlung mit Musik u. s. w.? Ich muß zuerst etwas weit ausholen, auf verschiedene Erscheinungen und Erfahrungen der Kunstgeschichte hinweisen, um aus ihnen die Schlußfolgerungen darzulegen.

In allen Künsten, welche der Phantasie weiten Flug gewähren, also in der Malerei, Musik und Dichtkunst sind großartige Meisterwerke geschaffen worden, welche zu allen bisherigen Überlieferungen und als giltig betrachteten Kunstgesetzen einen Gegensatz bilden und so zu sagen als allein für sich bestehend zu betrachten sind, sowohl in ihrer Grundidee als in der Form der Ausführung. Solche Werke sind Dantes Divina Commedia, Michelangelos Jüngstes Gericht, Goethes

Faust, Beethovens Neunte Symphonie. Bezüglich Dante kann ich am besten auf das Urteil Fr. Th. Vischers hinweisen (Ästhetik III. Abt. Dichtkunst Seite 1300 f.) und meinerseits nur hinzufügen, daß trotz meiner Bewunderung für Dante und meiner Vorliebe für italienische Poesie manche Kapitel (z. B. das 18. des Inferno) mir ungenießbar bleiben; seine willkürliche Behandlung der Sprache wird von den Kommentatoren manchmal als im Interesse des Reimes, in grazia della rima erklärt. Michelangelos Jüngstes Gericht, ein Wunderwerk, ist in seiner Uridee eine ganz willkürliche, teilweise auf Dantes Inferno gegründete Auslegung der christlichen Lehre; Christus ist mehr der strafende Gott als der Erlöser, und der die abgeschiedenen Seelen führende, die Säumenden mit dem Ruder schlagende Charon ist ganz nach der Beschreibung im dritten Gesange ausgeführt. Goethe, dem „Dantes Hölle ganz abscheulich, das Fegefeuer zweideutig und das Paradies langweilig" war, (siehe seinen Brief aus Neapel 17. Mai 1787, dann auch das Gedicht „Voß contra Stollberg" von 1820) hat im ersten Teile des Faust manches mit einfließen lassen, was dem 18. Gesang des Inferno ähnelt, im zweiten Teile Verse gedichtet, die selbst der begeistertste Kommentator unerklärt lassen muß, weil sie eben keinen rechten Sinn bieten,*) drückt sich auch in dem Chore „Frauen, gewöhnt an Männerliebe" nicht „zweideutig" aus und läßt Faust, den gar nicht reuigen, der bis zum letzten Momente Mephistos unheilbringende Dienste benutzt, echt katholisch durch die Mater gloriosa auf Gretchens Fürbitte, zur Himmels-Seligkeit erheben. Beethovens Neunte Symphonie geht weit über

*) „Schwach ist was der Herr befiehlt
Thut's der Diener es ist gespielt — — —
„Vor dem Reichtum des Gesichts
Alles leer und alles nichts."

die Grenze der Instrumentalmusik hinaus, und den Chören im letzten Teile wird immer die Entfaltung des Wohllautes der menschlichen Stimme versagt bleiben. Aber bei all den anscheinenden Verstößen gegen ästhetische Überlieferungen bleiben diese Schöpfungen doch wahre Wunderwerke. Dante wird zwar wenig gelesen, aber für alle Zeiten bestehen. Michelangelos „Jüngstes Gericht", leider immer mehr und mehr erblassend, wird ewig ein Gegenstand höchster ehrfurchtsvoller Bewunderung bleiben, gleich Faust, dessen zweiter Teil in verschiedenartiger Bearbeitung mit größtem Erfolg auf die Bühne gebracht ward; namentlich hat die Scene im fünften Akte: Wanderer und das alte Ehepaar immer ergreifend gewirkt. Und die Neunte Symphonie kann heute die populärste genannt werden, übt die größte Anziehungskraft aus, wo immer sie aufgeführt wird; auf ihren Schöpfer sind die Worte Fr. Vischers über Michelangelo anzuwenden, daß „sein Übermaß im Aufsuchen von Schwierigkeiten von der ursprünglich wahrhaft erhabenen Gewaltigkeit und furchtbaren Bewegtheit seiner innersten Anschauung ausging". Die vier Wunderwerke gehören vier ganz verschiedenartigen Kunstgattungen an; in einem Punkte sind sie einander gleich: das Große in ihnen ist unnachahmlich, aber gerade die Schwächen haben viel zur Nachahmung gereizt; besonders die Neunte Symphonie.

Wagners Musikdramen jenen Schöpfungen gleichzustellen, möge den Bayreuthianern überlassen bleiben; ich meinerseits verkenne nicht das viele Großartige, Gewaltige im Nibelungenring, die vielen herrlichen Schönheiten der „Meistersinger" und genieße sie mit Freuden. Doch behaupte ich auch mit Bestimmtheit: Der Schwerpunkt der Wirkungen von Rich. Wagners Musikdramen liegt nicht in der grundsätzlichen Anwendung der Leitmotive, sondern in der Erfindung und der

großartigen Originalität und Schönheit dieser Leitmotive und in der oft wunderbaren Orchestration, also in Eigenschaften die ganz individuell sind, d. h. ganz der Wesenheit Rich. Wagners angehören, und nicht nachgeahmt werden können.

Damit ein Leitmotiv fesselnd wirke, muß es so schön sein wie das Wälsungen-Motiv, das nach den Worten Siegmunds erklingt: „Nun weißt du fragende Frau" u. s. w. oder wie das Siegfried-Motiv, das besonders im Feuerzauber so mächtig hervortritt. Und wenn einer Melodien erfindet, wie Siegmunds Liebesgesang „Winterstürme wichen dem Wonnemond" oder Walter von Stolzings „Am stillen Herd", das Quintett und das Preislied im dritten Akte der Meistersinger: dann kann er für die weitere Verwendung solcher musikalischen Ideen jede ihm beliebige Form wählen; wem aber solche Erfindung nicht verliehen ist, der möge nur vom Charakterisieren durch Leitmotive fein wegbleiben. Alle die seit Jahren angestellten Versuche, nach Wagnerschem Muster mit Leitmotiven zu komponieren, haben nur zu sehr schwachen Ergebnissen geführt; selbst die Partei konnte nur von „Interessantem" reden und schreiben und auf die Zukunft verweisen, obwohl doch das Leitmotiv und dessen Tendenz heute von Anhängern und Gegnern überall begriffen wird, daher nicht mehr auf zukünftige Auffassung zu rechnen hat. Den wahren Verehrern des Riesengenies Rich. Wagner müßte doch eigentlich eines schon lange zur Klarheit gediehen sein: Wenn einst wieder ein Tondichter ersteht, dem die Gnade großer Erfindung und Formkraft verliehen ist, dann wird dieser Begnadigte ganz bestimmt nicht den Weg der Wagnerschen Leitmotivierung wandeln, sondern seinen eigenen, wie das Mozart nach Gluck gethan hat; und dieser ist doch auch ein Reformator gewesen. Selbst den edlen Karl M. v. Weber darf

man als solchen rühmen, hat er doch in der Zeit, als Rossinisch-italienischer, von unvergleichlicher Gesangskunst getragener Sinnenreiz, oder Spontinisches oft recht gekünsteltes Pathos die Bühnen beherrschten, deutsche Gemütsmusik zu Ehren gebracht.

Wahre Genies arbeiten nicht nach Mustern, sie bekümmern sich nicht um das, was bisher Effekt gemacht hat, sondern um die Wirkungen, die sie mit ihren Gaben, nach ihrer Überzeugung, nach dem inneren Drange, nach dem ihrem Geiste vorschwebenden Ideale erzielen wollen.

Das Leitmotiv ist eine ganz besondere Wagnersche Eigentümlichkeit; und je begabter ein Wagner verehrender Musiker ist, um desto mehr muß er vermeiden, in die Schwäche bloßer Nachahmung zu verfallen; und Höheres als eine schwache Nachahmung ist auf dem Leitmotivwege nicht zu erreichen.

Das kleine und das große Publikum.

Goethe, dessen unbegreiflich hoher allumfassender Geist über jede Frage, die er seinem Denken unterzog, die merkwürdig richtigsten Urteile fällte, hat in einem wenig beachteten hochwichtigen Artikel „Über den Dilettantismus“ auch die Musik in den Bereich der Betrachtungen gezogen. Unter diesen sind manche vollständig auf die heutigen Verhältnisse anwendbar, in wahrhaft prophetischem Geiste geschrieben: „Mehr Wert gelegt auf mechanische Fertigkeit, Schwierigkeit und Künstlichkeit; weniger Zusammenhang mit Leben und Leidenschaft; geht in Konzerte über; mehr Nährung der Eitelkeit.“ Damit der Leser oder die Leserin nicht etwa glaube, daß der große Mann aus Abneigung gegen Musik ein solches Urteil gefällt hat, mögen hier auch seine herrlichen Worte über den Nutzen des Dilettantismus in der Musik angeführt werden: „Tiefere Ausbildung des Sinnes. Mathematische Bestimmungen des Organes werden kennen gelernt und zu Empfindungs- und Schönheitszwecken gebraucht.

Gesellige Verbindung der Menschen, ohne bestimmtes Interesse mit Unterhaltung. Stimmt zu einer idealen Existenz, selbst wenn die Musik nur den Tanz anregt". Man vergleiche auch Goethes herrliche Besprechung von Rochlitz' Buch „Für Freunde der Tonkunst"; er gedenkt darin des „Messias" und der „unwiderstehlichen Sehnsucht" nach diesem vor langer Zeit gehörten Werke, und „daß die halbverklungenen Gefühle sich wieder entwickelten, und die jugendlichen Genüsse in Geist und Seele sich nochmals erneuerten". Auch sei noch bemerkt, daß er über den Dilettantismus in der Poesie und Schauspielkunst noch viel schärfer urteilt, als über den in der Musik.

Als Goethe jene Aussprüche über Musik fällte, gab es eigentlich nur ein kleines musikalisches Publikum, das auch mit verschwindenden Ausnahmen aus gebildeten Leuten bestand. Ich habe in vorhergehenden Artikeln öfters dargelegt, wie in früheren Zeiten bei dem noch sehr beschränkten und langsamen Reiseverkehre nur wenige und bedeutende Künstler es wagen konnten, Konzertreisen zu unternehmen. Auch gelang es nur den allerberühmtesten ohne besondere gesellschaftliche Vorbereitungen, ohne Empfehlungen und Einführungen in einflußreiche Familien, also ohne „Protektion" eine größere Anzahl Zuhörer zu ihrem Konzert heranzuziehen. Die anderen mußten wenigstens einen bedeutenden Teil ihres Publikums durch persönliche Beziehungen gewinnen. In dieser Gunstbewerbung lag damals durchaus nichts Demütigendes für den Künstler, ja eher etwas Angenehmes; er lernte die verschiedenartigsten Persönlichkeiten kennen und ward meistens von ihnen mit Achtung behandelt, während er bei der jetzigen Hetzjagd fast gar keine Zeit gewinnt, mit anderen Leuten in Verkehr zu treten als mit Konzertagenten, Dirigenten und Kritikern. Wenn man in dem höchst interessanten, lange nicht genug

gewürdigten Buche „Aus Moscheles Leben“*) seine Erzählungen liest, welch heitere glückliche Abende er in Paris mit den verschiedenen Künstlern, Dichtern, Malern, Komponisten, Schauspielern, Redakteuren u. s. w. verlebt hat, so muß man seufzend sagen „Tempi passati!“ Denn erstens giebt es jetzt keine Hauptstadt, welche eine solche Anzahl großer und edler Künstler beherbergte wie Paris in den zwanziger und dreißiger Jahren wie beispielsweise Cherubini, Boieldieu, Baillot, Viotti, Habeneck, Auber, Adam u. s. w.; dann aber haben auch unsere modernen Künstler keine Zeit für gemütliches Beisammensein ohne jeglichen Nebenzweck; wo ein solches noch stattfindet, da sind ältere Künstler die Anreger und Ausführenden, solche, die noch jugendlich idealistische Regungen bewahrt haben. Allerdings giebt es auch große „lustige“ Künstlerversammlungen, Sommerfeste der Maler, Bälle der Schriftsteller und dergleichen Massen-Vergnügungen. Sie werden in Zeitungen beschrieben; man kann genau wissen, welchen Stoff und welche Farbe eine berühmte oder schöne Schauspielerin oder Sängerin getragen hat. Ob solche lärmend lustige Feste die Heiterkeit der einstigen kleineren Gesellschaften ersetzen, ob die Teilnehmer mehr ermüdet als angeregt nach Hause kommen, kann ich nicht bestimmen; unserer Zeit und ihren Bedürfnissen der Aufregung genügt ja nur das Massenhafte.

Jenes Publikum der wahren Künstler wird immer kleiner, d. h. *das* Publikum, dem das Schöne, Edle, Geistreiche, Großartige *allein* genügt ohne verblüffende Kraft- oder Gedächtnisproben und dergleichen. Ja, man kann mit Sicherheit behaupten: heutzutage existiert nur noch für Kammer-

*) Aus Moscheles Leben. Nach Briefen und Tagebüchern herausgegeben von seiner Frau. Leipzig, Duncker und Humblot.

musik (Quartette von Joachim) und für große Orchesterkonzerte unter einem beliebten Dirigenten, einem Virtuosen auf dem Orchester, ein sicheres Publikum; die Einzelkünstler müssen, um dem Wettbewerbe der Kunststück-Virtuosen ein Gegengewicht zu bieten, Mittel erfinden, die, wenn auch durchaus nicht unkünstlerisch, dennoch mehr eine Besonderheit, eine auffallende Leistung darstellen als eine aus innerem Drange hervorgegangene. In der Konzertzeit 1894—95 veranstaltete der große Künstler d'Albert, der letzte Vertreter edler Virtuosität aus Lisztscher Schule, Konzerte in Berlin und Leipzig; in beiden Städten spielte er an einem Abende die fünf letzten Sonaten von Beethoven. Dieses Experiment war kein neues; es ist zuerst von Bülow ausgeführt worden und wirkte seiner Zeit durch einen doppelten Reiz: die merkwürdigen Schöpfungen waren vordem höchst selten gehört worden, und daß sie an einem Abende unmittelbar nacheinander gehört werden könnten, d. h. daß eine Zuhörerschaft das aushielte, wurde für unmöglich gehalten. Nun aber hat Bülow das Experiment mehrere Male wiederholt, und die Sonaten sind einzeln von anderen Künstlern zu öfteren Malen vorgeführt worden; d'Alberts Programm war also eine Nachahmung Bülows, eine immerhin erstaunliche, aber keine „noch nicht dagewesene" ganz neue Leistung; und auch insofern keine ganz rein künstlerische, als eine solche eher Beethovensche Werke aus verschiedenen Perioden bieten mußte. In einem Leipziger Gewandhauskonzerte spielte d'Albert die beiden Klavierkonzerte von Brahms; ich bin ein Hauptverehrer des herrlichen Johannes, seiner Werke und seiner edel künstlerischen, allem Lärmmachen und Parteiwesen sich abwendenden Persönlichkeit, und dennoch sage ich: in d'Alberts Wahl lag mehr ein Streben nach Besonderheit, nach ganz Ungewöhnlichem als die Kundgebung einer inneren Notwendigkeit. Denn es liegt immer ein bedeutender Unterschied

zwischen den zwei Urteilen: „So spielt's kein anderer" und „das macht kein anderer." Wenn man Joachim das Beethoven-Konzert zum zwanzigsten Male spielen hört, kann man immer dies erstangeführte Urteil fällen, das andere dagegen paßt auf die Terzenpassagen und Paganinischen Hexenmeister-Kunststückchen eines jetzt sehr gefeierten Geigenvirtuosen, des Rosenthal auf der Geige.

Aber — — bei den jetzigen Verhältnissen darf gegen die Künstler und besonders gegen die jüngeren kein starker Vorwurf erhoben werden, wenn sie eben jedes ehrenhafte Mittel anwenden, um ihr Können in hellstem Lichte erglänzen zu lassen. Gerade die edel Strebenden müssen sich gegen die Streber wehren, und diese haben das große Publikum für sich, die zahlenden Leute, denen hier einige Betrachtungen zu widmen sind.

Die Musik ist heute unzweifelhaft die am meisten verbreitete Kunst, weil sie dem Zeitverlangen am meisten entspricht; sie erregt die Nerven schneller und stärker als jede andere Kunst, sie allein erzeugt jene schwärmerische Stimmung, bei der es unmöglich ist zu entscheiden, wie viel auf Rechnung des reinen Kunstgenusses und wie viel auf die des Nervenreizes zu stellen ist; sie entrückt auch den Genießenden am schnellsten den Plackereien und dem Elend des Tages. Sie ist also die modernste Kunst. Es existiert fast keine gebildete Familie, in der sich nicht ein oder mehrere Musik-Dilettanten, klassische oder romantische, befänden. Das einst sehr beliebte Zeichnen ist ganz aus der Mode gekommen. Nun giebt es auch keine Kunst, in welcher es dem Dilettanten so leicht wird, sich ein Urteil anzumaßen und bis zu einem solchen Grade anzueignen, wie die Musik. Über Dichterwerke darf nur der zu urteilen wagen, dessen Ausdrucksweise einen gewissen Grad der Bildung kundgiebt, sonst verfällt er dem

Spotte. Wer von Gemälden und Malerschulen sprechen will, der wird, wenn er seine Meinung nur aus den Artikeln von Ludwig Pietsch oder andern Feuilletonisten geschöpft, nicht eigene Kunststudien betrieben, viel gesehen und selbst nachgedacht hat, bald bemerken, daß ihm der Redefaden ausgeht. Urteile über Plastik und Architektur werden überhaupt nur von Fachleuten oder sehr gebildeten Laien gefällt. Aber wer spricht heute nicht über Musik? Welchem Dilettanten sind nicht ein paar, aus irgendwelchem Buche oder Feuilleton geschöpfte Phrasen geläufig, die mit dem gehörigen Pathos vorgetragen fast so klingen, als besäße er tiefes Gefühl und Verständnis?

Gerade auf die schön redenden Dilettanten kann, mit seltenen Ausnahmen, der konzertgebende Künstler jetzt am wenigsten rechnen; sie fühlen sich nur von den „höchsten" Leistungen angezogen, im übrigen spielen sie ja meistens, wenn sie klassisch fühlen, Beethoven und Bach, oder wenn sie zum romantischen Heerbanne gehören, Chopin und Liszt fast so gut wie die meisten Künstler — nach der Meinung ihrer Freunde, vielleicht auch nach der eigenen. Und wie selbst die Anerkennung der „höchsten" Leistungen manchmal mit der Mode, mit Zufälligkeiten zusammenhängt, davon haben die letzten fünfundzwanzig Jahre des Berliner Musiklebens ein bedeutsames Beispiel geliefert. Als der größte Künstler auf der Geige Joachim seine Quartettabende gründete, fanden dieselben zwar ziemlich zahlreichen, doch nicht sehr großen Zuspruch. Da trat im Jahre 1869 der Konflikt zwischen ihm und dem damaligen Kultusminister Mühler ein; der Künstler nahm seine Entlassung als Direktor der Hochschule und wandte sich direkt an den edlen König (später Kaiser) Wilhelm mit der Bitte, ihn von der Stellung zu entbinden. Einflußreiche Personen, welche wußten, daß der edle Monarch für den großen Künstler Wohlwollen hegte, ersuchten diesen, von seinem

Entschlusse abzustehen und in seiner Stellung zu verbleiben; er willigte ein unter der Bedingung, daß er nicht mehr direkt mit dem Minister zu verkehren hätte; das wurde ihm zugestanden; ein Kuratorium, bestehend aus dem Herrn von Keudell, späteren Botschafter in Rom, Herrn v. Loeper (†), dem bekannten Goetheforscher, und Fr. Kiel (†), dem Komponisten und Vorstand der Abteilung für Theorie an der Hochschule, vermittelte nunmehr die Hochschul-Angelegenheiten zwischen Joachim und dem Kultusminister. Es gab gereizte Zuschriften des Ministers, scharfe Antworten von Seiten des Kuratoriums. Der Sieg blieb ganz auf Seiten Joachims. Der Minister ist zwar erst zwei Jahre später zurückgetreten auf Anlaß des großen Kanzlers, aber das große Publikum hielt an der Überzeugung fest, daß der Streit mit Joachim seinen Sturz herbeigeführt hatte. Bis zu einem gewissen Grade mag ja dieser Vorfall mit beigetragen haben zu einer starken Erschütterung der Stellung Mühlers; denn als er 1862 ein Wahlmanifest erlassen hatte, gegen das die gesamten Professoren der Berliner Universität entschiedenste Verwahrung erhoben,' war das Publikum, selbst das oppositionelle, ziemlich gleichgiltig geblieben, und Personen, welche der Regierung nahe standen, hüteten sich wohl, für die gelehrte Körperschaft Partei zu nehmen. Als er jedoch gegen den allbeliebten Künstler einen Formfehler beging, da mußte er fühlen, daß seine Macht zu Ende ging. Von dem Zeitpunkte an, da es bekannt wurde, daß Joachim von dem Könige gehalten wurde und dem Minister trotzen durfte, begann ein Zudrang zu den Quartetten, ein so ganz enormer, daß noch vor Ankündigung des ersten Quartettes alle Billette vergriffen waren, also kein Verkauf an der Abendkasse mehr stattfand, und daß für zufällig an einem Abende frei gewordene Sitze der Hauswart der Singakademie den dreifachen Preis erhielt. Man sah auf dem Podium andächtige Hörer eines Beethoven-

Quartetts, die bisher zu den eifrigsten Besuchern der Offenbachschen Operetten-„Premièren" gezählt hatten. Das dauerte zwei bis drei Jahre; während dieser Zeit vervollkommnete sich die Künstlervereinigung Joachim und Genossen immer mehr im Zusammenspiel und in edlen Klangwirkungen, und als sie die höchste Vollendung erreicht hatten — da begann eine Verminderung des Besuches: die Mode war vorüber. Der neue Kultusminister lebte in Frieden mit Joachim, manchen Zuhörern war das Zurschautragen der Aufmerksamkeit für Quartette zuletzt doch eine zu schwere Aufgabe. Die Abnahme des Besuches wurde immer auffälliger trotz der Herrlichkeit der Leistungen, und erst seit Anfang der neunziger Jahre, seit dem immer stärkeren Anwachsen der Wagner-Partei und ihres Übermutes, den auch manche Zwischenfälle unterstützen, scharen sich die Anhänger der edlen Kammermusik wieder um das Joachimsche Quartett. Das ist aber auch alles, was sie thun; sehr bedeutende Leistungen anderer Quartett-Vereinigungen bleiben unbeachtet und vermochten nicht genug Publikum zur Füllung des kleineren Bechstein-Saales heranzuziehen!

Ja, das wahre musikalische Publikum wird immer kleiner, und der Künstler, der nicht vor halbleerem Hause spielen und seine Leistungen aus seiner Tasche bezahlen will, muß eben an das große Publikum appellieren, an die Leute, die nicht um des Kunstgenusses, sondern um der Neuheit und Besonderheit des Programmes willen in den Konzertsaal kommen, die nicht angeregt, sondern angestachelt, unterjocht werden müssen, deren Enthusiasmus teilweise durch Verblüffung, Erstaunen, Beherrschung erzeugt wird, nicht durch die wahren Kunstleistungen. Hierfür hat die neueste Zeit glänzende Beispiele geliefert. Der Pianist Rosenthal, der allerdings eine unvergleichliche Technik, nebenbei auch das Talent des Reklamemachens in hohem Maße

besitzt, ist der Pianist, der jetzt die besten pekuniären Erfolge erzielt, viel größere als d'Albert, der ihn als Künstler hoch überragt. Aber Herrn Rosenthal muß doch wenigstens zugestanden werden, daß er in seiner Art einzig dasteht, wie z. B. der Eifelturm, der zwar durchaus kein architektonisches Kunstwerk, jedenfalls aber eine Merkwürdigkeit, ein Unikum war. Doch was soll man sagen, wenn die Konzerte des dreizehnjährigen Knaben Koczielski, der durchaus keine besonders hervorragenden Talente zeigt, überall so überfüllt sind, daß sein Vater bereits ein sehr großes Vermögen gesammelt hat? Freilich versteht dieser das große Publikum anzustacheln, zu verblüffen wie kein anderer; von ihm hätte der große Barnum, der „King of Humbugs" lernen können, wenn er noch lebte. Der Papa Koczielski wendet sich gar nicht an die Fachkritik, um Reklame für sein Söhnchen zu erlangen; er macht sie ganz allein. Er bezahlt eine ganze Spalte der großen Zeitungen, obenan läßt er das Porträt des „Persischen Hofpianisten" mit einer Masse exotischer Orden drucken; dann folgen Beschreibungen und Kopien von lobenden Kritiken. Dieses Manöver kostet viele Tausende, es bringt aber Zehntausende. Nicht etwa nur in der Provinz, wo das musikalische Publikum ein sehr kleines ist, und die Mehrzahl durch besonderen Köder angelockt werden muß, hat der Papa Koczielski größte Erfolge und Einnahmen gewonnen; nein! gerade in den klassischsten Städten Berlin und Hamburg war der Andrang am stärksten, während junge sehr bedeutende Talente, wie die Geigerknaben Argiewicz und Hubermann,*) die von den größten Künstlern und von der Kritik der Gunst des Publikums empfohlen wurden, nur spärlichen Besuch erhielten. Hätte sich doch wenigstens das kleine, das echt musi-

*) Diesem sind in Wien große Erfolge zu teil geworden.

kalische Publikum für diese jungen würdigen Talente interessiert, so konnte Hoffnung für ihre künstlerische Zukunft gehegt werden; aber kann man es ihnen sehr verargen, wenn sie in späteren Jahren sich an diese Anfänge erinnern und nun auch nur auf das große Publikum spekulieren? Ist es zu verwundern, wenn der Konzertsaal immer mehr und mehr zur Ausstellungs-Konkurrenzbude wird? Manche Leser dürften wohl glauben, ich sähe zu schwarz, „das Gute" fände doch noch immer „verdiente Anerkennung". Ja Anerkennung wohl, aber keine Einnahmen. Wenn ein großes Genie ersteht, wenn wieder ein Rubinstein oder Joachim erscheint, dann werden ihm selbstverständlich volle Konzerte und Einnahmen nicht fehlen. Auch giebt es in jeder großen Stadt einheimische beliebte Künstler, die sich in der guten Gesellschaft bewegen, daselbst musizieren und daher auch, wenn sie ein Konzert geben, eine zahlreiche Zuhörerschaft versammeln; ihr Publikum gehört weder zum großen noch zum kleineren, es besteht eben aus „guten Bekannten", Herren und Damen der verschiedenen „Salons". Die fremden Künstler aber, welche nur sehr anerkennenswerte, nicht glänzende Leistungen bieten, auch nicht viele gesellschaftliche Verbindungen haben, sind den von mir geschilderten Verhältnissen unterworfen; sie müssen irgend etwas erfinden, um das große, das weniger musikalische, aber zahlende Publikum zu interessieren, auf das kleine wahrhaft musikalische ist kein Verlaß mehr; es wird immer kleiner, während das große eher einen Zuwachs erhält. Und hieran ist vor der Hand nichts zu ändern.

Die Rubinstein-Stiftung und deren künstlerische Bedeutung.

Im August 1895 hat in Berlin die zweite Bewerbung um den Rubinstein-Preis stattgefunden. Diese Begebenheit verdient eine eingehende Besprechung; denn sie hat nicht allein die Erinnerung an eine hochherzige bisher alleinstehende, sehr nachahmenswerte künstlerische That wachgerufen; sie hat auch, was für den Zweck dieses Buches noch wichtiger ist, Gelegenheit geboten zu tiefen Einblicken in die modernen Anschauungen und Richtungen, die sich im Lehrfache der Meister, im Studium der Kunstjünger der verschiedenen Nationalitäten und in dem Urteile der berufenen Kunstrichter kundgaben. Diese Begebenheit hat einen sehr wichtigen Beitrag zur Kulturgeschichte des Klavierspiels geliefert; sie hat vielfach gezeigt, wie auch die Einsichtsvollsten, Unabhängigsten, bewußt oder unbewußt genötigt sind, den Zeitströmungen Rechnung zu tragen.

Rubinstein hat im Jahre 1885, nach einer glanzvollen und höchst gewinnreichen Kunstreise, 50 000 Franken für eine „Internationale Rubinstein-Stiftung" bestimmt. Die Zinsen dieses

Kapitals sind immer fünf Jahre lang anzusammeln. Nach diesem Zeitraume werden aus der Summe, welche die Zinsen und deren weitere Anlagen erzeugt haben, zwei Preise von je 5000 Franken für einen Komponisten und einen Pianisten festgestellt. Der Überschuß wird für die Unkosten, Saalmieten, Druck der Programme und der Bewerberlisten u. s. w. verwendet. Die Preisbewerbungen fanden und finden statt: 1890 in Petersburg, 1895 in Berlin, die dritte in Wien, die vierte in Paris und beginnen dann wieder von vorn in derselben Reihenfolge. Beide Prämien für Kompositionen und Klavierspiel können einem Bewerber zuerkannt werden, wenn er in beiden Eigenschaften als der würdigste erkannt wird. Im Falle der Nichtzuerkennung einer oder beider ersten Prämien können an ihrer Statt zwei Prämien zweiten Ranges zu je 2000 Franken bestimmt werden.

Die weiteren Hauptbestimmungen lauten: An der Preisbewerbung dürfen sich nur Personen männlichen Geschlechtes im Alter von 20 bis 26 Jahren beteiligen und zwar ohne Unterschied der Nation, der Konfession und des Standes, sowie auch unabhängig davon, wo sie ihre musikalische Ausbildung erhalten haben. Die Prämien werden zuerkannt von einer Versammlung von Personen unter dem Vorsitz des Direktors des St. Petersburger Konservatoriums, welche auf Einladung desselben von verschiedenen Konservatorien und anderen anerkannten Musikanstalten, zu je einem Delegierten, dazu bevollmächtigt werden. Die Versammlung ist funktionsberechtigt, sobald sich zwölf Personen zu derselben eingefunden haben. Die Entscheidung über die Zuerkennung einer Prämie ist durch eine Majorität von zwei Dritteln der Stimmen bedingt. Die Prämien können nur denjenigen Personen zuerkannt werden, welche das in den Programmen Verlangte ausführen. Dabei müssen die Preisrichter sich leiten lassen:

für die Beurteilung der Kompositionen von dem Schaffenstalent des Komponisten, und für die Beurteilung der Pianisten von der künstlerisch vollendeten Ausführung.

Das Programm lautet für die Komponisten: Ein Konzertstück für Klavier mit Orchester, eine Sonate für Klavier allein, oder für Klavier und ein oder mehrere Streichinstrumente und einige kleinere Klavierkompositionen; für die Pianisten: der Vortrag eines Klavierkonzerts von Rubinstein, ein Präludium nebst 4stimmiger Fuge von Bach, ein Andante oder Adagio von Haydn oder Mozart, eine der Sonaten op. 78, 81, 90, 101, 106, 109, 110, 111 von Beethoven, eine Mazurka, ein Nokturne, eine Ballade von Chopin, eine oder zwei Nummern aus den „Phantasiestücken" oder „Kreisleriana" von Schumann und eine Etüde von Liszt. Auch müssen die Komponisten ihre Werke selbst vortragen, und die letzteren dürfen noch nicht veröffentlicht sein.

Der edle, hochherzige Rubinstein, der die letzten Jahre seines reichen Lebens weit mehr der Wohlthätigkeit als seinen Interessen gewidmet hat, war bei der Feststellung der Statuten unzweifelhaft von der Überzeugung durchdrungen, daß nur ganz bedeutende Leistungen zu den Preisbewerbungen herantreten würden. Doch indem er für Komponisten und Pianisten dieselbe Altersstufe, 20 bis 26 Jahre, vorschrieb, hat er den Pianisten eine unvergleichlich schwierigere Aufgabe zu lösen gegeben. Der Preisrichter muß an einen Komponisten von 20—26 Jahren einen ganz anderen Maßstab legen als an einen Pianisten gleichen Alters. Er kann manchen Fehler in den Werken eines jungen schaffenden Künstlers milde beurteilen, wenn sie Begabung, Erfindung, fleißiges Studium und einigermaßen geschickte Handhabung der Form erkennen lassen. Er muß sich sagen, daß einem Komponisten, der, im Anfange der zwanziger Jahre stehend, Interessantes und

Tüchtiges bietet, eine sehr günstige Zukunft bevorstehen kann, wenn er auch momentan sich noch in Excentrizitäten, in unklaren Versuchen bewegt; ein mit Ernst und Zusammenfassen aller Kräfte vorgehender 23jähriger Komponist kann bis zum 50. Jahre und noch länger in stetem Fortschritte und kräftiger Entfaltung seiner Gaben bleiben. Das hat der Preisrichter zu bedenken.

Einen ganz anderen, ich möchte fast sagen, einen gegensätzlichen Standpunkt muß er gegenüber dem Pianisten einnehmen, der mit 22—24 Jahren in die Bewerbung tritt. Hier hat er vor allem die Thatsache im Auge zu behalten, daß ein Pianist in diesen Jahren heutzutage schon Fertiges, Abgerundetes, Individuelles bieten muß, daß die bedeutendsten Pianisten, die in den letzten 30 Jahren erschienen sind — ich nenne sie nach der Reihenfolge ihres Hervortretens — Tausig, d'Albert, Sauer, Paderewski, Hoffmann, alle bereits mit 20—22 Jahren großen Ruf erlangt hatten (Hoffmann stand 1895 erst im 19. Jahre.) Auch stellt ja das von Rubinstein festgestellte Programm: — die Solostücke wurden alle nach einander gespielt — die allerhöchsten Anforderungen an Auffassung, Technik, Ausdruck, Kraft und Ausdauer. Der Preisrichter kann daher sein Votum für einen ersten Preis nicht durch bedeutende einzelne Kundgebungen großer Begabung bestimmen lassen, sondern nur durch ganz fertige, abgerundete, einheitliche Leistungen. Er kann also in die Lage kommen, daß er, fast gegen seine künstlerische Überzeugung, einer ihm sympathischen poetischen, aber durch Nervosität beeinträchtigten, technisch nicht ganz sicheren Leistung nicht den Vorzug geben darf gegenüber einer vielleicht geistig weniger vertieften, aber in allem Formalen abgerundeten, vollständig sichern und selbständigen Ausführung. Dieser Punkt wird noch ausführlicher besprochen werden.

Meine Bemerkungen sollen durchaus nicht die von dem edlen Stifter festgestellten Statuten bemängeln, sondern nur einerseits genau darlegen, welche verschiedenartigen Standpunkte der Preisrichter einzunehmen hatte in seiner Beurteilung der Komponisten und der Pianisten, anderseits auch darauf hinweisen, daß bei künftigen Preisbewerbungen die jungen Pianisten sehr zu Rate gehen sollen mit sich und ihren Lehrern oder fachkundigen Freunden, bevor sie sich melden; die Tage vom 20. bis 26. haben die Lehre gegeben, daß nur ganz bedeutende Virtuosen Hoffnung auf Beachtung hegen dürfen, die anderen aber besser thun, sich nicht zweifelhaften oder abfälligen Urteilen auszusetzen.

Daß das Programm die höchsten Aufgaben stellt, ist schon betont worden; eine wichtigste Bestimmung, für welche dem Andenken des edlen Stifters ganz besonderer Dank gebührt, ist die, zufolge welcher jeder Pianist ein Adagio von Haydn oder Mozart vorzutragen hat. Sie nötigt die jungen Bewerber, sich eine Zeit lang einigermaßen mit den Klavierwerken jener Großmeister zu beschäftigen, die von sehr vielen Jüngern der neuesten Schule vornehm außer Acht gelassen werden. Freilich bieten diese Werke der Virtuosität keine Gelegenheit zum Paradieren; wer aber Rubinstein die F-moll-Variationen von Haydn, die Fantasie-Sonate C-moll von Mozart vortragen gehört hat, der weiß, welch herrliche und wirksame Schönheiten ein künstlerisch gebildeter phantasie- und empfindungsreicher Ausübender aus den Werken der beiden Meister hervorholen kann; und die wahrhaft heidnische Manier, womit manche jüngere Bewerber die Mozartschen Adagios wiedergaben, bewies, wie richtig Rubinstein die Notwendigkeit der Wiederbelebung des Studiums einfachen Gefühlsausdruckes erkannt hat.

Leider muß hier die Thatsache festgestellt werden, daß die

jungen deutschen Bewerber, von denen die Preisrichter einiges Verständnis und Gefühl für Mozart und Haydn am sichersten erwarten durften, die größte Enttäuschung bereiteten. Von den Gemeldeten traten während des Verlaufes der Bewerbung sieben zurück, zwei waren durch Krankheit verhindert. Unter den neun, die sich vorstellten, konnte nur ein einziger, Herr Kurz aus Prag, einigen Anteil erregen durch musikalische Bildung und „solide" Technik. Die Leistungen der anderen jungen deutschen Klavierspieler erschienen fast wie eine Satire auf die vielen alljährlich erscheinenden Abhandlungen über Vortrag, Phrasierung, Rhythmus u. s. w. Dagegen überraschten die jungen Russen im hohen Grade, nicht allein durch ihre blendende Technik und Sicherheit, durch feurigen Vortrag, klare Rhythmik, sondern auch durch eine Eigenschaft, die man von ihnen am wenigsten forderte und erwartete, durch ein tiefes Eindringen in den Geist echt deutscher Musik und durch deren gefühlvolle Wiedergabe. Ein junger 22jähriger Mann aus Moskau, Igumnoff, trug Nr. 4 und 5 aus Schumanns „Kreisleriana" künstlerisch ganz vollendet vor, mit tiefster Empfindung und vollständiger Freiheit des Ausdrucks; das war um so bewundernswerter, als die Kreisleriana zu den Tondichtungen gehören, deren richtige Auffassung bisher nur dem deutschen Musiker ganz zugänglich erschien, ganz besonders dies vierte Stück mit seinen fantastisch träumerischen düsteren Themen und Harmonien. Meine Ansicht über diesen Vortrag des jungen Künstlers teilte Prof. Johannes Schulze von der Königlichen Hochschule für Musik, in der die Schumannschen Traditionen am sorgsamsten gepflegt werden. Auch in Beethovens As-dur Sonate op. 110 zeigte Igumnoff tiefes Verständnis, und in Liszts Mazeppa-Etüde ein mächtiges technisches Können. Und dabei hat der junge Künstler, wie mir die russischen Konservatoriums-Direk-

toren mitteilten, Universitätsstudien, besonders philologische absolviert! Ein anderer junger Russe, Könemann, war der einzige, der ein Mozartsches Adagio annehmbar vortrug. Den größten Erfolg als Pianist und den ersten Preis errang der 21jährige Joseph Lévinne aus Moskau, der Beethovens op. 106 mit Verständnis und rhythmischer Sicherheit wiedergab, und in den anderen Stücken eine erstaunliche Kraft, Ausdauer und Unfehlbarkeit der Technik entwickelte. Auch ein junger Franzose, Staub, von deutschen Eltern in Lima geboren, in Paris ausgebildet, erregte lebhaften Anteil durch den Vortrag von Beethovens op. 106, Schumanns Fantasiestücken und Chopinschen Nokturnos; er spielte feurig und mit Empfindung, die Technik war infolge nervöser Aufregung manchmal unsicher.

Die Leistungen der jungen Russen und des jungen Franzosen gaben wieder den deutlichsten Beweis, daß die praktische Lehrmethode, die von unten nach oben geht d. h. ohne Phraseologie, ohne Schönrederei, ohne ästhetische Abhandlungen, ohne dicke Bücher den Schüler zur selbständigen Entfaltung seines Talentes und zur richtigen Auffassung führt, viel bessere Resultate erzielt, als die in Deutschland vielfach beliebte modern idealistische, die mit philosophisch vorgefaßten Grundsätzen arbeitet, erst zur Gesinnung, und nachher zum Können anleitet, wobei hüben und drüben meistens nur Parteinahme, aber keine hervorragende Leistung zu stande kommt.

Für den Kompositionspreis waren nur sechs Bewerber erschienen. Einem jungen Polen, Melczer aus Warschau, ward die Prämie von 5000 Franken zuerkannt. In seinem Konzertstücke und dem Trio traten neben manchem Excentrischen viele geistreiche und eigentümliche Momente hervor; auch war überall Formgewandtheit und ernste Arbeit zu erkennen. Ein junger Däne, Hamann, fand Anerkennung durch manche

interessante Einzelheiten und vornehme Richtung. Den deutschen Bewerbern konnte man allenfalls „respektable" Arbeit zuerkennen. Der Schwerpunkt der Preisbewerbung lag also in den Klaviervorträgen. Und diese, wie selbst die Stimmenabgaben der Preisrichter, von denen noch die Rede sein wird, haben neuerdings gezeigt, daß großartige Technik, Kraft und Ausdauer von Lehrern und Schülern als das anzustrebende Hauptziel betrachtet werden. Immer wieder drängte sich mir die Frage auf: Warum scheiden die wahrhaft begabten Pianisten ihre Vorträge nicht nach zwei verschiedenen Richtungen? In Virtuosenstücken sollen sie ihre Technik auf das höchste Maß zur Geltung bringen, in Werken, deren Schwerpunkt im Geistigen liegt, — das selbstverständlich nur durch volle Beherrschung des Formalen, der Technik zur freien Entfaltung gelangt — sollten sie die Virtuosität eher in den Hintergrund drängen, als sie irgendwie vorwalten lassen. Eine Etüde oder Fantasie von Liszt, viele Etüden und andere Stücke von Chopin und Rubinstein können nach meiner Überzeugung gar nicht brillant, schnell und kraftvoll genug gespielt werden, sobald der Ausführende über die notwendige ganz sichere Technik verfügt. Dagegen werden manche leidenschaftliche Allegri und Finali von Beethoven niemals von dem Hörer ganz klar vernommen, sobald der Ausführende ein gewisses Tempo überschreitet, und wenn er auch die Passagen noch so rein und deutlich wiedergiebt. Gleich wie der Reisende in einem Eisenbahn-Blitz-(Harmonika-) Zuge an herrlichen Naturschönheiten vorüber saust, die sein Auge zwar erblickt, aber niemals klar erfassen kann, so auch vernimmt der Hörer bei übermäßig schnellem Zeitmaße in der Ausführung großer Werke vieles herrlich Schöne, das er aber nicht ganz in sich aufzunehmen vermag.

Nach allen diesen Betrachtungen ist eines ganz bestimmt

festzustellen: daß Rubinsteins Stiftung auf die Entwickelung des Klavierstudiums und auch des Konzertspiels eine wohlthätige Wirkung ausüben wird, weil sie eben die Leistungen junger Künstler dem Urteile kompetenter Richter aus den verschiedensten Ländern unterwirft, einem Urteile, das immer als absolut unparteiisch und maßgebend betrachtet werden wird. Der große, edle Künstler hat sich mit dieser Stiftung das dankbare Andenken der Musiker gesichert.

Noch eine, zwar mittelbare, aber gar nicht genug hochzuschätzende Wirkung hat diese Stiftung bei der Preisbewerbung in Berlin erzeugt: daß sie so viele Künstler verschiedenartigster Nationalität zu einem echt kollegialen Zusammenwirken vereinigte. Es waren vom Direktor des Petersburger Konservatoriums, Herrn Johannsen, als Preisrichter berufen worden: Professor von Bernuth, Direktor der Philharmonischen Konzerte und des Konservatoriums in Hamburg, Prof. Em. Breslaur, Direktor einer Musikschule in Berlin; Herr F. B. Busoni, hervorragender Pianist aus Italien, der 1890 bei der Bewerbung in Petersburg den ersten Preis errungen hat und jetzt in Berlin lebt; Prof. Diémer aus Paris, Lehrer des jungen obenbenannten Staub; der ausgezeichnete Organist Ch. Widor aus Paris; Prof. Alex Dorn von der Königl. Hochschule in Berlin; meine Wenigkeit; Direktor Faltin aus Helsingfors; Prof. Halir, erster Konzertmeister an der Königl. Oper und Lehrer an der Königl. Hochschule; Herr Asgar Hammerick aus Baltimore, geborner Däne, vortrefflicher Pianist und Direktor des Peabody-Instituts und der Konzerte in Baltimore; sein Bruder Dr. August Hammerick aus Kopenhagen, ebenfalls ein ausgezeichneter Musiker; Prof. Gustav Holländer, Direktor des Sternschen Konservatoriums in Berlin; Professor Jadassohn vom Leiziger Konservatorium; Dr. Jedliczka, ein ganz ausgezeichneter Pianist, Russe, früher am Mos-

kauer Konservatorium angestellt, jetzt in Berlin; Professor Jiranek aus Prag; Herr Rich. Kleinmichel, ein sehr achtenswerter Pianist und Komponist, früher in Hamburg, jetzt in Berlin; Prof. James Kwast vom Frankfurter Hochschen Konservatorium; Dan. de Lange, der bedeutendste Organist Hollands, jetzt in Amsterdam; Kapellmeister der Königl. Oper in Berlin Dr. Muck; Dr. Neitzel, Pianist, Referent der Kölnischen Zeitung; Prof. Solovieff aus Petersburg; der Direktor des Moskauer Konservatoriums, Excellenz von Safonoff, Lehrer von Lévinne; Musikdirektor Presmann aus Tiflis; Prof. Schroeder, Lehrer und Musikreferent des Reichsanzeigers, Berlin; Professor Johannes Schulze von der Königl. Hochschule Berlin; Herr Slatin, Direktor der Musikschule und des Musikvereins in Charkow; Direktor Starke aus Breslau, Direktor Wegelius aus Helsingfors. Von den fünf geladenen Wiener Professoren war keiner erschienen.

Trotz der Verschiedenheit der Nationalitäten, der Anschauungen und der Charaktere, herrschte doch während der sehr anstrengenden Sitzungen (9—1, 3½—7 bei 26—28° Reaumur), die heiterste Harmonie. Allerdings ging der Grundton dieser Harmonie von den russischen Hauptvertretern der Stiftung aus. Herrn Johannsens wahrhaft bezaubernde Liebenswürdigkeit, seine ausgezeichnete Rednergabe und vollkommene Beherrschung der deutschen Sprache, seine Ruhe und feiner Takt bei den Verhandlungen, die er allein leitete, Herrn Safonows urwüchsiger Humor, den er mit wahrhaft idealen Anschauungen zu paaren versteht, legten jedem Mitgliede der Jury die freudig erfüllte Verpflichtung auf, in jeder Weise seinen Teil zur allgemeinen besten Stimmung beizutragen.

Diese Harmonie wurde auch nicht im mindesten getrübt, als bei der Stimmabgabe für den ersten Pianistenpreis eine Meinungsverschiedenheit hervortrat. Es wurden zuerst die

Namen der Bewerber, jeder einzeln verlesen, und die Preisrichter sprachen, einer nach dem andern, ihr Urteil durch „1, 2 oder Null" aus. Bei dieser Verlesung erhielten Lévinne und Staub von 22 berechtigten Stimmen*) die sämtlichen mit Nummer eins, Igumnoff 21. Da den beiden erstgenannten vollkommene Stimmengleichheit zugefallen war, aber nur ein erster Preis erteilt werden durfte, so mußte auf das Ersuchen des Präsidenten, Herrn Johannsen, der in liebenswürdigster Weise sein Doppel-Stimmrecht nicht ausüben wollte, eine nochmalige Urteil-Abgabe stattfinden. Und nunmehr erhielt Lévinne 18 Stimmen, und Igumnoff — — 2, die des Herrn Prof. Johannes Schulze und die meinige. Viele Preisrichter erklärten, daß sie Lévinne mehr als vollkommen sicheren Pianisten, als unfehlbaren Techniker betrachteten, denn als tiefen Musiker, daß aber ein Klavierspielerpreis eben dem zuerteilt werden müßte, der am besten Klavier spielte. Wenn die kompetentesten Richter solchen Standpunkt einnehmen, wer soll dann gegen das große Publikum Vorwürfe erheben, wenn es nur noch dem reinen Virtuosentum Interesse zuwendet? Jedem der zwei jungen Künstler, welche nach der Stimmabgabe und den Statuten gemäß, den ersten Preis nicht erhalten konnten, Igumnoff und Staub, wurde ein von sämtlichen Preisrichtern (Prof. Klindworth ausgenommen) unterzeichnetes Diplom eingehändigt, das ihre ausgezeichneten Leistungen würdigte. Auch in der Fassung dieser Diplome bewährte sich der harmonische Geist der Versammlung; jeder Vorschlag eines Wortes, dem Mißverständnis oder Ungunst eine zweideutige Auslegung

*) Es durften nur diejenigen Preisrichter stimmen, welche alle Vorträge gehört hatten, sechs waren manchmal am Erscheinen verhindert gewesen; Herr von Bernuth war noch vor der letzten Sitzung abgereist; mithin fielen 7 Stimmen aus.

geben konnte, ward bei einer einfachen Bemerkung eines Mitgliedes sofort zurückgezogen.

Alle Vorbereitungen für die Versammlungen waren von Herrn Wolff mit großem Geschick und geschmackvoll getroffen worden. Der Bechsteinsaal, den er unentgeltlich zur Verfügung stellte, war für die Preisrichter wie für die Ausführenden und das Orchester vortrefflich eingerichtet. Das Orchester, die neue Berliner Sinfoniekapelle, begleitete die Kompositionen der Bewerber und die Rubinsteinschen Konzerte so gut, wie es von einem ganz neu gebildeten jungen Orchester verlangt werden kann. Herr Klindworth führte die sehr anstrengende Aufgabe der Leitung mit großer Opferwilligkeit in gewohnter Umsicht aus. Bei einigen Vorträgen gab er den Dirigentenstab an Herrn Feruccio Busoni ab, der, bisher nur als hervorragender Pianist bekannt, in der Führung des Orchesters überraschende Sicherheit und Energie zeigte. Die Violin- und Cellopartien der Sonaten und Trios, welche die Komponisten vorführten, wurden von den Herren Kammermusikern Krelle und Lüddemann, in der Sonate von Hamann von Herrn Gade, dem Sohne des großen dänischen Meisters, in ausgezeichneter Weise wiedergegeben. Als eine höchst merkwürdige Leistung muß die des Bechsteinflügels hervorgehoben werden: nach mehr als 200 Stücken, darunter 26 Konzerten und großen Sonaten und Lisztschen Fortissimo-Etüden klang er beim Schlusse so voll und rein und schön wie bei den ersten Vorträgen.

Das Gelingen der Preisbewerbung in Berlin war also nach jeder Richtung ein ganz vollkommnes, und ich darf die Überzeugung aussprechen, daß sowohl die jungen bevorzugten Künstler als die Richter sich immer mit Freuden an die Tage vom 20. bis 30. August erinnern werden.

Moderne Volksmusik; das Volkslied auf Konzertreisen.

Vor mehreren Jahren hat der hochverehrte, mir befreundete Hof- und Garnisonprediger Frommel*) in der Singakademie einen Vortrag gehalten „die Musik als Volksmacht". Er begann mit der Erklärung, daß ihm die Musik als eine Macht erscheine, die sowohl veredelnd, als entnervend auf das Volk zu wirken vermöge; betonte dann die Wurzelverwandschaft der Worte „Stimme," „Stimmung," sprach einiges über die physischen Eindrücke, über die Unmittelbarkeit der Nervenerregung durch den Ton und schloß dann mit Betrachtungen der Musik des täglichen Lebens, der Musik in der Kirche, in der Schule, in der Gesellschaft der verschiedenen Stände; und hier entfaltete er den reichen Schatz der Erfahrungen, wie sie ein wahrer „Seelsorger" sammelt und verwertet, der den christlichen Beruf im Er-

*) Verfasser mehrerer vortrefflicher, gemeinfaßlicher Schriften, unter denen besonders „die Kunst im Hause" allgemein anerkannt zu werden verdient.

wecken der edlen Gefühle erkennt. Er wies darauf hin, daß der Choral die Gemeinde besser zusammen hält als die Predigt, deren Wirkung öfters durch Nebenumstände bedingt ist; daß die Kirche sich den guten musikalischen weltlichen Bestrebungen freundlich aufmunternd bezeigen soll, und daß die Schullehrer gute Musik lernen mögen, um sie lehren und die Jugend in den Dörfern bilden zu können. Ganz vortrefflich waren die Bemerkungen über die Art, wie in der Gesellschaft musiziert wird, wie selbst dort, wo man gute Musik pflegen will, die widersinnigsten Richtungen eingeschlagen werden und sechzehnjährige junge Damen manchmal den Gästen im Abendzirkel mit vollem Pathos „Ich grolle nicht" vorsingen. Im gleichen Maße zutreffend und beherzigenswert war der Vorwurf gegen die schlechte Wahl bei der Regimentsmusik, daß der Soldat öfters bei den feierlichsten Gelegenheiten wie Fahnenweihen und dergleichen Stücke zu hören bekommt, die ihm den Geschmack am Gemeinen beibringen.

Der hochverehrte Geistliche hätte eigentlich seinen Vortrag „die Musik als Macht über das Volk" nicht als Macht des Volkes nennen sollen. Doch das erscheint unwesentlich; viel wichtiger ist die Frage: Giebt es jetzt überhaupt eine Volksmusik, eine solche, die das Volk als die seinen Gefühlen entsprechende betrachtet? Und wenn es eine solche nicht giebt, wäre es möglich, sie zu schaffen? Die Beantwortung dieser Frage verlangt einen historischen Rückblick auf die Entwickelung der Gattung Musik, die allein den Namen Volksmusik verdient, auf das Volkslied und die Volkstanzweisen.

In den ersten Zeiten der christlichen Kirche mag die Musik insofern ein volkstümliches Element gewesen sein, als die noch vom Banne der romanischen Herrschaft betroffenen und verfolgten Gemeinden ihre geheimen Versammlungen mit Gesängen begannen und schlossen. Diese letzteren waren

höchst wahrscheinlich alte heidnische Gesänge, mit untergelegten christlichen Worten; da die ersten Gemeinden nur aus den unteren, weniger gebildeten Volksschichten hervorgegangen waren, läßt sich auch mit Sicherheit voraussetzen, daß sie keine neuerfundenen Gesänge ausführten, und daß auch ihre Stimmen nicht reiner geklungen haben, als noch heutzutage die mancher Landgemeinden klingen. Als aber die christliche Kirche die Herrschaft gewann, da erhob sich die Musik zu einer wissenschaftlich gelehrten Kunst, die auf den Universitäten zum Studium des Quadriviums, der vier obersten freien Künste gehörte und dem Volke fern blieb. Ja die christliche Kirche war eigentlich Gegnerin des Volksgesanges und mußte es sein, weil die eigentlichen Volkssänger, die Barden in England und Irland, Heiden waren, die in all ihren Improvisationen oder überlieferten Liedern nur die alten Gottheiten und Helden ihres Landes feierten; erst die in den Klöstern gebildeten Musiker brachten die Kirchentonarten und -Gesänge in Gebrauch und blickten mit Verachtung auf jene unzunftmäßigen Musikmacher, die auch nach und nach verschwanden. In Deutschland fanden die christlichen Bekehrer weniger Schwierigkeiten, die kirchlichen Gebräuche einzuführen, die sie teilweise den heidnischen anpaßten; aber eigentliche Volksmusiker gab es nicht, und die deutsche Kehle fügte sich nur langsam dem Kirchengesange, ihr war es vorbehalten, das eigentliche Volkslied zu schaffen. Dagegen war in Südfrankreich schon im elften Jahrhunderte Gesang und Lautenspiel verbreitet; freilich nur unter den Gebildeten, im Rittertum. Und wenn auch die Liebeshöfe (cours d' amours) durch die geschichtliche Forschung endgiltig in das Reich der Fabeln gewiesen wurden, so ist doch festgestellt, daß südfranzösische und aragonische regierende Fürsten sich der Dicht- und Gesangskunst beflissen, daß Trouvères und Minstrels überall in Frank-

reich und England herumreisten und auch allenthalben freundliche Aufnahme fanden, ja sogar politischen Einfluß ausübten, wie jener Bertrand de Born, der durch seine „Sirventes" blutige Zwietracht zwischen König Heinrich und seinen Söhnen erregte, wofür ihn Dante in einen tiefsten Kreis der Hölle bannte.*)

Die deutschen ritterlichen Dichter ahmten sehr bald die romanisch romantische mystisch-sinnliche Lyrik nach. Der französische Geschmack verdrängte sehr rasch den einheimischen, die raffinierte Künstlichkeit der Formen und eines ausgebildeten höfischen Frauendienstes die ältere Einfachheit, Deutschland mit scheinbarer Fülle überschüttend. Unmittelbares Nachahmen provenzalischer und französischer Muster dauerte zwar nur kurze Zeit; aber unmittelbar blieb der Stempel der romanischen Kunstlyrik im eigentlichen Minneliede der deutschen Lyrik aufgeprägt." **) Es war leicht erklärlich, daß diese Gattung Poesie, von der G. Freitag in seinen „Bildern aus der deutschen Vergangenheit" im ersten Band zwei Muster gebracht hat, im Volke keinen Boden fassen konnte. Weder das langatmige Liebesleid-Gedicht des Herrn Albrecht von Johansdorf, das übrigens in dem von Bartsch zitierten Urtexte vielfach ganz anders lautet als in der von Freitag benutzten Bachmannschen Übersetzung, noch die verliebten Abenteuer des Schwätzers Ulrich von Lichtenstein waren dazu angethan, im Volke Anklang und Verbreitung zu finden. Und der merkwürdige Briefwechsel in Prosa, den Freitag der Briefsammlung des Mönches Werner von Tegernsee entnahm, und der ursprünglich in lateinischer Sprache geschrieben war: „das Weib an den Geliebten," „der Mann an die Geliebte," „des

*) Inferno 28, 135.

**) Bartsch, Deutsche Liederdichter des 12. bis zum 19. Jahrhunderts, eine Auswahl.

Geliebten Antwort" könnte mit einigen wenigen Änderungen in einem modernen Romane Platz finden.

Das eigentliche Volkslied ist also seiner Zeit jedenfalls außerhalb der Dichter- und Musikerkreise entstanden. Das Wie und von Wem läßt sich nicht feststellen. Es giebt nicht wenig alte Volksgesänge, deren Worte in den verschiedenen deutschen Stämmen von jedem vollständig verändert wurden. Das ist ganz besonders der Fall bei Erzählungen von Liebesgeschichten und Mordanschlägen; hier schuf des Norddeutschen Fantasie immer den düstersten Hintergrund, während der Süddeutsche immer milderen Regungen Ausdruck giebt, ja dort Rettung eintreten läßt, wo jener das traurigste Ende erzählt. In der hochdeutschen Fassung von „Ulrich und Änncheu" ermordet der Verführer das Mädchen, in der allemannischen wird dieses vom Bruder gerettet, der den Räuber erschlägt. In „falscher Lieb" tötet der norddeutsche Betrogene die Ungetreue, der Schweizer läßt sie leben und trauert. Auch lustige Texte haben solche Veränderungen erfahren, wurden in Süddeutschland derber, weniger umschreibend. Hier ein Beispiel, ein Spottgedicht „der Edelmann im Habersack" in hochdeutscher und niederösterreichischer Mundart, ich zitiere nur die ersten drei Strophen:

Es wohnt ein Müller an jenem Teich
Der hatt' eine Tochter die war reich.

Daneben da wohnt ein Edelmann
Der wollt des Müllers Tochter han.

Der Edelmann hatt' einen treuen Knecht,
Und was er that, das war ihm recht.

Do oben am Berg do steht a Haus
Do schaut an olter Dudeludrudu
Do schaut an olter Müllner draus.

Und neben der Mühl, do wohnt an Edelmo
Der möcht dem Müllner sein Dudeludrudu
Der möcht dem Müllner sei Töchterl hobn.

Der Müllner hoht an treien Knecht
Und olles, wos der Dudeludrudu
Und wos der thut, war recht.

Der Schluß ist in der österreichischen Fassung viel derber als in der hochdeutschen. Ich habe das Lied vor 40 Jahren sehr oft singen hören, selbst im Orient. Ähnliche Unterschiede finden sich auch im „Abschied", (Muß i denn zum Städtele naus), es endet ganz anders als das hochdeutsche und „im Ade mein Schatz"; in der einen Fassung haben „zwei Mädchen aus Ungarn zur guten Nacht das Lied erdacht," in der andern „drei Goldschmiedsjungen" (siehe Scherers „Jungbrunnen".) Die Texte der Volksgesänge sind ganz bestimmt aus dem Volke hervorgegangen, bezüglich der Musik kann man eine Wechselwirkung zwischen den Zunftmusikern, den „Kunstpfeifern" und jenen „fahrenden" Musikanten „den Spielleuten" annehmen, die nach dem „Sachsenspiegel"-Gesetze im Gegensatze zu den Zünftlern ehr- und rechtlos waren; das heißt, es wird irgend eine Kunstpfeifer-Melodie auf Worte eines Volksgedichtes gesetzt worden sein, oder umgekehrt eine Volksmelodie fand Aufnahme bei den Kunstpfeifern.

Viele Musikgelehrte haben sich mit der Frage von der Entwickelung der Volkslieder-Melodien beschäftigt und keine klare endgiltige Antwort gefunden. Wie sollten sie auch dazu gelangen? In Dörfern und Bergen, wo so viele Lieder entstanden sind, war Lesen und Schreiben nicht heimisch, geschweige denn Notenschrift. Diejenigen aber, die diese Kunst besaßen, Stadtpfeifer oder Klostergeistliche, welche solche Melodien der fahrenden Spielleute nach dem Gehör niederschrieben, werden gewiß ihre musik-wissenschaftlichen Zuthaten angebracht haben.

Und Herr Sarau mag wohl das Richtige getroffen haben, wenn er in seiner Schrift „Robert Franz und das deutsche Volkslied" in Bezug auf eine von Fr. Arnold herausgegebene Sammlung einstimmiger Lieder aus dem 15. Jahrhundert bemerkt: „Es ist bis heute nicht gelungen, festzustellen, was damals als Volkslied und was als Kunstlied zu gelten habe, oder worin der Unterschied beider besteht."

Einen Anhaltspunkt für das Urteil über die geschichtliche Entstehung, Entwickelung und Verbreitung des Volksliedes bietet ein Satz aus der „Limburger Chronik," den ich zuerst in Schletterers Buche „Das deutsche Singspiel" gefunden habe: „In derselbigen Zeit (um 1350) sung man ein neu Lied im deutschen Lande, das war gemein zu pfeifen und zu trommeten, und zu allen Freuden. Damals machte ein Barfüßer Mönch am Mainstrom die besten Lieder und Rheymen in der Welt, von Gedicht und Melodeyn, daß ihm Niemand am Rheinesstrom oder sonst wol gleichen mochte. Und was er sung, das sungen alle Leute gern, und alle Meister pfiffen es, und andere Spielleute surten den Gesang und das Gedicht." Ambros weist in seiner Geschichte der Musik ebenfalls auf diese Erzählung der Chronik hin, fügt noch bei, daß der Barfüßermönch vom Aussatze behaftet war, und zitiert einige rührende Gedichte des Unglücklichen. Ich kann mich der berechtigten Vermutung nicht erwehren, daß in Paul Heyse, als er seine wunderschöne Novelle „Siechentrost" schrieb, die Erinnerung an jenen armen Mönch bewußt oder unbewußt so zu sagen mit-dichtete.

Gleich diesem Barfüßermönch haben gewiß noch manche andere vor und nach ihm Lieder gedichtet und gesungen, die dem Volke gefielen, immer weiter verbreitet und in den verschiedenen Landstrichen dem örtlichen Empfinden angepaßt

und umgewandelt wurden, daß zuletzt der ursprüngliche Dichtersänger sie kaum wieder erkannt haben mag.

Vergleicht man nun die Volkslieder vergangener Jahrhunderte mit den Dichtungen und Gesängen, die heutzutage Verbreitung im Volke gefunden haben und finden, so gelangt man bald zu der Überzeugung, daß es keine Volkslieder mehr geben kann, weil es kein eigentliches Volksleben mehr giebt. Ein solches existierte eigentlich nur so lange, als das Volk nicht gebildet war, als es weniger dachte und mehr empfand, als es nur von dem berührt und angeregt war, was im engen Kreise seines Dichtens und Trachtens vorging oder was als Kunde von außen seine Fantasie beschäftigte, also zu der Zeit, als in den Volksschichten das Gemütsleben vorherrschte. So lange das Volk wenig oder nichts lernt, verwandeln sich alle äußeren Eindrücke, die es empfängt, in religiöse Ideen oder poetische Ergüsse. Jeder poetisch Begabte im Volke, der ihm nicht durch Gelehrsamkeit oder Gunst des Herrn entfremdet ward, der nur in dem, was ihn umgab, Anregung finden konnte, war ein Volksdichter, der Liebe besang oder besondere Ereignisse, von denen ihm Kunde zukam; fanden nun seine Worte und Töne Anklang in seinem Orte und in der Nachbarschaft, dann wurden sie weiter getragen, Mitempfindende vermehrten und veränderten die Strophen. Mit der zunehmenden Bildung wandte sich das Interesse der kleinen Städte und der Landbevölkerung nach und nach mehr allgemeinen Angelegenheiten zu, das Gemütsleben trat vor dem politischen zurück, und mit ihm schwand die Volkspoesie. Allerdings wurden viele Volksliedermelodien von „gelernten" Komponisten vielfach verwendet; aber gerade durch diese Beziehungen zur Kunst ward das Volkslied seinem natürlichen Boden entzogen, in eine höhere Sphäre verpflanzt. Und was die sehr ehrenwerten aber pedantischen Meistersinger mit ihren

drei oder vier Dutzend verschiedenen „Weisen" zunftmäßig sangen, das drang nicht in das Volk. Schon mehrere Jahre vor der Reformation verschwand das eigentliche Volkslied, d. h. das von Dorf- oder kleinen Stadtleuten gedichtete und gesetzte, wogegen hochgeschätzte Tonsetzer wie Arnold, Senfl u. a. weltliche Lieder komponierten, die schon um ihrer volkstümlichen, lustigen Texte willen vielfache Verbreitung fanden. Mit der Reformation begann ein neuer Abschnitt in der Entwickelung des Volksgesanges; das geistliche Lied, der Choral, war ein Haupt-Beförderungsmittel des neuen Kirchendienstes, und manchem Volksliede ward ein geistlicher Text unterlegt. Neben dieser Gattung kamen die politischen und religiösen Spottlieder auf, die große Verbreitung fanden, dafür sorgte schon die protestantische Geistlichkeit. J. Scheible hat allein aus der Ulmer Stadtbibliothek 89 solcher gegen Papst und Geistlichkeit gerichteter Lieder mit satirischen Bildern ververöffentlicht. Im übrigen war die Dichtkunst entweder pietistisch oder frivol, und es ist bezeichnend für die gesellschaftlichen deutschen Verhältnisse des siebzehnten Jahrhunderts, daß zwei Hofdichter, der Kurfürstlich Sächsische Herr von Besser 1655—1729 und der Kurfürstlich Preußische Herr von Canitz zu gleicher Zeit fromme Liederchen dichteten und Hofliebesgeschichten besangen.

Gegen die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts, als der Zopf dem Haarbeutel wich, kam auch ein etwas besserer Geschmack in die Musik. Viele „Gebildete" hielten zwar noch fest an ihren „Arien," und an den bocksteifen Kantaten des „Unstrutischen Apollo", und der „Hofkomponist" des Königs Friedrichs II. Joh. Joachim Quanz betrachtete die alten deutschen Volkslieder als „lächerliche Gassenhauer", die „Gott sei Dank itzo vergessen sind." Aber es wurden doch einige Versuche angestellt, mit weniger manierierten und ver-

schnörkelten Liedern. Das „Ohrvergnügende und Gemütsergötzende Tafelkonfekt" (so hieß eine Sammlung moderner Gesänge jener Zeit) sollte im Gegensatze zu den bisherigen vornehmen „Kantaten" und „Oden" Popularität anstreben. Diese neue Gattung Musik war aber kein „Konfekt", sondern meistenteils musikalisches „Tragant"; so heißt das ungenießbare Gemisch von Kraftmehl, Gummi u. s. w., das die Zuckerbäcker zu Figürchen und dergl. Tafelaufsätzen verwenden.

Der erste Ruf zur Rückkehr in das Natürliche, Wahre, kam aus den Reihen der Dichter. Goethes unsterbliche kleine lyrische Ergüsse, die volkstümlichen Gedichte und Balladen Bürgers, den Goethe in „Wahrheit und Dichtung" als einen „in seiner Art einzigen" bezeichnet, brachten nach und nach einen anderen Ton auch in die Musik. Dann kam Herder mit den „Volksliedern", er veröffentlichte zuerst die fremder Nationen, um hierauf den Deutschen zu zeigen, welche Schätze auch sie, fast unbewußt, besitzen, ursprünglich reinstes Gold, dem die „Bildung" minderwertige Mischung beigefügt hatte. Denn während andere Nationen immer bedacht waren, ihre Volkslieder in der ursprünglichen Fassung beizubehalten, hatten die wenigen deutschen Sammler, die dem deutschen Volkslied-Aschenbrödel noch einige Aufmerksamkeit zuwendeten, sogenannte Verfeinerungen angebracht, die, unglaublich nüchtern und steif, manchem Gedichte den Charakter des naiv Empfundenen vollständig abstreiften. Ein Beispiel genüge: Im Liede, „der rechte Trost" fragt der Jäger das Mädchen: „Wie kommt's, daß Du so traurig bist?" Das Mädchen der Liedersammlung antwortet gar fein: „Und wenn ich auch geweint hab', was geht es Dich denn an? Ich weine, daß Du es weißt, um Freud', die mir nicht werden kann." Die Worte des echten Volksliedes lauten „Und wer 'nen stein'gen Acker hat, dazu 'nen stumpfen Pflug, und wem sein Schätzel untreu wird,

der hat wohl Kreuz genug." Herder bemerkt auch, daß das Lied „Es sah ein Knab ein Röslein stehn", vielfältig verändert worden ist.

Ich habe oben davon gesprochen, daß die neue Richtung in der lyrischen Dichtkunst nach und nach auf die Musik des Liedes Wirkung übte. Diese trat sehr langsam zu Tage; den Einfluß des Volksliedes dürfte man in den Kompositionen der damaligen berühmten Herren André, Reefe, Reinhardt, Zelter u. s. w. vergebens suchen; der Leser, der sich für diese Frage interessiert, prüfe die Notenbeilagen in Lindners „Geschichte des deutschen Liedes im achzehnten Jahrhundert" und in Reißmanns „Geschichte des deutschen Liedes", wo das seiner Zeit beliebte „Als ich auf meiner Bleiche" aus Hillers Jagd, und auch Zelters „Ich denke dein" auf Goethes Verse abgedruckt sind; sie beweisen am besten, welch unermeßlicher Abstand zwischen dem musikalischen Empfinden jenes volkstümlichen Komponisten und dem Volksliede waltet.

Vielfach wird behauptet, der göttliche Mozart sei der erste gewesen, der dem Liede wieder einen natürlichen volkstümlichen Ausdruck gegeben, leicht verständliche und charakteristische Melodieen geschaffen hätte, wie im „Veilchen" und in dem wunderschönen „Schlummerlied". Das ist einerseits vollkommen richtig; seinem göttlichen Genie gelang ja alles, und in der „Zauberflöte" ertönten Weisen, die sofort ins Volk drangen. Aber anderseits darf man nicht vergessen, daß Mozarts Lied doch ein Kunstlied war, daß er den Text durchkomponiert, dem Wechsel der Stimmung auch den tonlichen Ausdruck angepaßt hat, während das eigentliche Volkslied für die verschiedenartigsten Stimmungen immer dieselbe Melodie beibehielt.

Nun ist in Bezug auf die neue Wendung im Liede zu Ende des verflossenen Jahrhunderts, dann auf die weitere

Entwickelung, endlich auch auf die volkstümlichen Anklänge in manchen Liedern Schuberts und Brahms', ein höchst wichtiges Moment hervorzuheben, das noch immer nicht genügend in Betracht gezogen ward: der Einfluß des süddeutschen Volksliedes auf die Gesangskompositionen und selbst auf manche Instrumentalwerke der größten Wiener Meister. In dem Süden Deutschlands konnte die steife „gebildete" norddeutsche Liedmanier niemals festen Fuß fassen, in Baiern und Österreich fand sie nicht einmal Beachtung. Noch heute sind diese beiden Länder die Hauptverwahrer des Volksliedes, noch heute erschallen in ihren Bergen die alten Weisen und werden in der Volksmundart Liebesverse gedichtet, die Zither, die treue Begleiterin der „Gstanzeln" und der Jodler werden noch immer sorgsam gepflegt. Im Schwarzwalde und an der Bergstraße vernimmt man hie und da noch Volkslieder; in Thüringen sehr selten, in der Sächsischen Schweiz und im Harz gar nicht; ich spreche aus Erfahrung, als eifriger Fußwanderer, der bis vor wenigen Jahren öfters manche entlegenste Gegenden, manches versteckte Thal und einsame Dorf aufgesucht hat, um das Volk und seine Lieder kennen zu lernen.

Mozart und besonders Haydn, dessen Lieder in neuerer Zeit wieder in Betracht gezogen wurden, beide echte Österreicher, haben manche melodische Wendungen des heimischen Volksliedes angewendet. Auch in Webers Melodienbildung ist die Wirkung des Aufenthaltes in Süddeutschland, die Bekanntschaft mit dessen Volksliedern zu erkennen. Aber die überraschendsten Wirkungen Niederösterreichischer und Steirischer Weisen treten in manchen Schöpfungen des herrlichen Franz Schubert hervor, und gerade in solchen, in denen der jene Weisen nicht genau Kennende einen derartigen Einfluß am wenigsten vermuten wird, in den tief traurigen

Liedern, und Instrumentalstücken. Wenn man in dem Liede „Wasserflut“ in der „Winterreise“ die tief leidenschaftliche moll-Stelle bei den Worten „Da ist meiner Liebsten Haus“ in dur umwandelt, so entsteht sofort eine noch heute allgemein gebräuchliche Jodlerweise. Dasselbe Ergebnis erzielt die Umänderung von moll in dur des so wunderbar schönen Menuetts im A-moll Quartett, ganz besonders des zweiten Teils; in diesem bewegt sich die Harmonie in jähen Übergängen; aber die Melodie erinnert fast durchwegs an ein Volkslied, das vielfach im Wienerwald gegen die Steyrischen Alpen zu auf den Almen gesungen wird. Ich habe es vor vielen, vielen Jahren auf einer Fußwanderung oft gehört, lange bevor mir Schuberts Quartett erklang, und ganz gewiß war dieses auch den Ziegenhirten, den „Gaisbuben“ auf der Alm nicht bekannt. Dieser Hinweis auf solche Ähnlichkeiten soll nicht etwa beweisen, daß der gottbegnadete Schubert, dem ein unversiegbarer Melodienquell verliehen war, Volkslieder benutzt habe; es soll vielmehr nur gezeigt werden, daß dieser unversiegbare Quell aus dem Boden des Volkslebens entsprungen war, daß ein großes Künstlergenie einen unscheinbarsten Stoff zum schönsten Kunstgebilde umschafft, und endlich, daß Schubert den Volkston getroffen hat wie keiner vor und nach ihm. Klingen nicht die ersten Takte der Melodien von „Wandern“, von „Danksagung an den Bach“, vom „Lindenbaum“, von „Nebensonnen“ und „Leiermann“ wie Volkslieder? Und es existiert in ihnen keine Note, die nicht Schubert ganz allein gehörte!

Nach dem Tode dieses herrlichsten Melodienreichsten, ward kein Kunstlied mehr geschaffen, das den echten Volkston anschlug. Der edle Mendelssohn hat zu einigen populären Texten Melodien gesetzt, die ihrer Zeit viel verbreitet waren, und von denen das „Es ist bestimmt in Gottes Rat“ noch heute sehr oft bei Trauerfeiern ertönt, allerdings mehr von Blas-

instrumenten choralartig ausgeführt, als von Sängern gesungen. Daß ihm aber jene richtige Weise nicht gelang, wie sie in so manchen Liedern Schuberts so entzückend hervortritt, dafür kann ich als besten Beweis einen Satz anführen, der zu seinem höchsten Lobe und Preise geschrieben worden: In den Jahren 1848—56 ist bei Brockhaus in Leipzig eine „Encyklopädische Darstellung der neuesten Zeitgeschichte" mit dem Titel „die Gegenwart" erschienen, die in 12 Bänden wertvolle Artikel über Politik, Geschichte, Wissenschaft und Künste brachte. Im dritten Bande behandelt ein ungenannter Verfasser „das Volslied". Derselbe konnte zu jener Zeit, wo die musikgeschichtlichen Forschungen noch nicht so gediehen waren wie jetzt, Ursprung und Entwickelung des Volksliedes nicht so ausführlich besprechen, als er es wahrscheinlich heute thäte; auch war er in dem Irrtume befangen, daß die Werke Mozarts und Haydns auf die Volkslieder umbildend gewirkt hätten, und sprach sehr vornehm gegen dies „volkstümlich-materialistische Streben" der beiden Großmeister und ihrer Nachahmer, und von der Notwendigkeit „restaurativen" Verfahrens auf Grundlage der „wiederaufgefrischten Formen und Gedanken der Händel-Bachschen Zeit". Ich verweise auf meine Bemerkungen über das wunderbare Menuett in Schuberts A-moll Quartett und dessen Verwandtschaft mit niederösterreichischen Jodlerweisen. Jener ungenannte Verfasser sagt nun von Mendelssohn, dem er die größte Verehrung zollt, derselbe sei bei der „Nachbildung volkstümlicher Weisen" durchaus nicht in „naturalistischer Tendenz" der oben angeführten Tonsetzer vorgegangen, habe vielmehr „in vollem kritischen und historischem Bewußtsein das Volkslied aufgegriffen". Von „kritisch-historischem Bewußtsein" haben allerdings Mozart, Haydn und Schubert sich nicht leiten lassen, vielmehr vom natürlichen Gefühle; dafür werden ihre Lieder noch heute

überall gesungen; von Mendelssohnschen Gesängen werden die unsterblichen des „Elias", der „Walpurgisnacht" immer wieder vorgeführt, die Lieder fast gar nicht mehr.

Nach Schuberts Tode und in den darauf folgenden vierzig Jahren gewannen zwei Gesangsrichtungen Verbreitung, die ich als „Volkslied auf Konzertreisen" bezeichnen möchte: die Männergesangvereine und das „gemütliche" Salonlied. Der erste Ursprung der Männergesangvereine ist in den „Liedertafeln" zu suchen, die zu Anfang des Jahrhunderts von Zelter in Berlin und Nägeli in Zürich gegründet worden sind, denen die von Berger und Bernhard Klein, ebenfalls in Berlin gestifteten folgten; dann kamen die mitteldeutschen; die süddeutschen entstanden am spätesten; der Wiener „Männergesangverein", dessen Leistungen jetzt zu den bedeutendsten zählen, ja in mancher Hinsicht obenan stehen, kam erst im Jahre 1843 unter großen Schwierigkeiten zu stande, wurde von der Polizei sehr argwöhnisch überwacht und war eine Zeit lang besonders dem Fürsten Metternich ein Dorn im Auge, wie eine Festschrift des Vereins genau erzählt. Die Abneigung der damaligen Österreichischen Regierung ist insofern erklärlich, als, abgesehen von dem büreaukratisch-absolutistischen System, dem auch die geringste geistige Regung verdächtig erschien, die Liedertafeln und Männergesangvereine Deutschlands die ersten Verbreiter jener aufregenden Lieder von Arndt, Körner u. a. gewesen waren, die im Befreiungskriege 1813 flammende Begeisterung der Jugend erzeugt hatten, aber in Österreich niemals gesungen werden durften; selbst „Was ist des Deutschen Vaterland?" das doch Österreich „an Ehren und an Siegen reich" hoch preist, gelangte erst im Jahre 1848 zur Aufführung, als der Männergesangverein die deutsche Fahne im Redoutensaale zu entfalten wagte, verschwand aber wieder nach den Oktobertagen.

Der Glorienschein jener Befreiungskämpfe ist bald nachher von den Liedertafeln gewichen, sie verfielen nach und nach dem gemütlichen Bierhausleben; „mit etwas Gesang daneben." Bis weit in die fünfziger Jahre dauerten diese Zustände; gesellige Zwecke bildeten den Schwerpunkt; man kam zusammen, unterhielt sich, machte Ausflüge, man gab sogar Konzerte; aber Proben wurden nicht viel gehalten, durchaus nicht regelmäßig besucht, und zur Ausführung ernster, einige Schwierigkeiten bietender Gesänge fanden sich nur wenige Mitglieder bereit.

Nur der Kölner und der Wiener Männergesangverein hielten das Banner der Kunst einigermaßen fest; der erstgenannte unternahm sogar in den fünfziger Jahren eine Kunstreise nach London und erntete großen Beifall, namentlich ein Lied mit Brummstimmen-Begleitung erregte Enthusiasmus und mußte wiederholt werden. Die Wiener beschränkten sich auf Reisen im Vaterlande; erst im Jahre 1885 kamen sie nach Berlin, im August, also zur ungünstigsten Zeit, brachten aber durch ihre in mancher Hinsicht unvergleichlichen Leistungen die ganze Stadt in Bewegung; sie gaben binnen zwei Tagen zwei Konzerte, erst in der Philharmonie, dann im Zirkus Renz, der 4000 Menschen faßt; zu diesem letzten waren um elf Uhr morgens alle Billets genommen. Die Musikhandlung, in welcher der Verkauf stattfand, mußte Polizei aufbieten lassen, um sich des stürmischen Andrangs zu erwehren.

In den letzten zehn Jahren haben auch mehrere andere Vereine unter tüchtigen energischen Leitern ernstere Richtung verfolgt, Stimmansatz, Reinheit und genaues Zusammenwirken mit Sorgfalt gepflegt und auf Konzertreisen verdiente Anerkennung gefunden. Aber das Volkslied, das in den früheren „gemütlichen" Zeiten öfters gesungen worden war, verschwand aus den Programmen; und kam es einmal ausnahmsweise zu

Gehör, dann klang es „gebildet." Der Leser hat vielleicht einmal Defreggers köstliches Bild „der Salontiroler" im Original oder in Photographie gesehen: da sitzt in einer Sennhütte ein hübscher, gar nicht affektiert aussehender junger Mann im eleganten Bergsteiger-Anzuge, um ihn herum eine Gruppe Tiroler-Mädchen; sie betrachten den etwas verlegen dreinschauenden Gast mit einem Ausdrucke gutmütigen Spottes, als wollten sie ihm sagen „Schau du bist eigentlich gar nicht uneben, bist ein hübscher Mensch, aber kein echter Tiroler". Wer nun jemals ein österreichisches oder schwäbisches Volkslied in der echten Weise hat singen hören und es nunmehr von den heutigen Männergesangvereinen vernimmt, dem erscheint es als eine musikalische Darstellung jenes Salontirolers, ganz tadellos, nicht affektiert aber doch zu vornehm, nicht das echte. Es ist eben das Volkslied auf Konzertreisen!

Als einen Salontiroler niederer Gattung, wie ihn manchmal die Münchener „Fliegenden Blätter" bildlich darstellen, kann man das volkstümelnde Lied bezeichnen, das nach dem Tode Schuberts in Süddeutschland durch Proch, Hölzl u. a., im Norden durch Abt, Kücken, Gumbert u. a. in die Welt gesetzt ward und zu großer Verbreitung gelangte. Berühmte Sänger und Sängerinnen fanden diese Gattung Lieder sehr passend für sich und machten großen „Effekt" damit. Pauline Lukka und Theodor Wachtel haben Abts unausstehlich fades „Gute Nacht, du mein herziges Kind" unzählige Male als Opern-einlagen und in Konzerten mit Orchesterbegleitung (!!) gesungen; vordem war Prochs „Alpenhorn" in allen Weltgegenden erklungen. Erst nachdem Schumanns und Robert Franz' Lieder sich Bahn gebrochen hatten, und nachdem Joh. Brahms' herrliche Schöpfungen den Leuten aufgegangen

waren*), konnten jene Salontiroler-Lieder sich nicht mehr halten und verschwanden aus den Konzertsälen und musikalischen Kreisen; sie tauchten nur dann auf, wenn Opernsänger damit zweifelhaften, d. h. nicht ganz unbestrittenen „Effekt" machen wollten.

Hier sei noch auf ein merkwürdiges Beispiel von dem Einflusse der süddeutschen Volksgesangs-Weisen auf dies Schaffen der höchstbedeutenden Tonsetzer hingewiesen; Johannes Brahms' „Vergebliches Ständchen" ist eines seiner „populärsten" Lieder; eine Stelle darin ist vollkommen „niederösterreichisch," ja sie erinnert an ein uraltes Lied aus „Aline Königin von Golkonda: „War's vielleicht um eins, war's vielleicht um zwei?" Brahms ahnt dessen Existenz ebenso wenig, wie überhaupt alle jene, die nicht vor 55 Jahren Wiener Theater und Wirtshäuser besucht haben; auch braucht der Mann, der die Magellonen-Lieder, die Liebeswalzer und das unsterbliche „Schicksalslied" geschaffen hat, nicht in österreichischen „Gsangeln" nach Melodiewendungen zu forschen. Aber er wohnt seit bald zwanzig Jahren in Wien, und im Sommer meistens an der Steyrischen Grenze in Mürzzuschlag, oder im Salzburgischen; und ich behaupte mit voller Bestimmtheit, wenn Brahms nicht so heimisch war in niederösterreichischen Bergen, so hätte er das „Vergebliche Ständchen" anders geschaffen, gewiß immer schön, aber anders. Oder hat etwa Händels Aufenthalt in Italien gar keinen Einfluß auf seine Behandlung der Arien geübt?

---

*) Wenn ich oben nicht auch Loewes Balladen anführe, so geschieht das nicht etwa, weil ich den Wert dieser in ihrer Art einzigen unvergleichlichen Gesangs-Kompositionen verkenne, sondern weil sie nur von sehr wenigen Gesangskünstlern richtig, von den allermeisten Dilettanten gar nicht wiedergegeben werden können, daher ihr Wirkungskreis ein beschränkter bleibt.

Ich habe nun die verschiedenen Wandlungen des Volks- und des volkstümlichen Liedes soweit beschrieben, als das in einem Essay möglich war — eine ausführliche Darstellung verlangt ein eigenes Buch — und kehre nun zu der ersten Frage zurück: Welche Musik ist heute volkstümlich, d. h. welche liegt dem Volke nahe, seinen Empfindungen, seinen Freuden und Leiden? Welche Musik ist nach dem Worte des hochverehrten Geistlichen Frommel eine „Volksmacht," welche übt, nach meiner Auslegung seines Wortes, Macht über das Volk?

Unter Volk verstehe ich nicht die Leute, die Oper und Konzerte besuchen, nicht jene „Gebildeten", die neben ihrem Berufe noch Musik treiben und nach Beendigung der Amts- oder Bureau- oder Komptoir-Geschäfte Erholung oder auch „geistige Erfrischung, Erhebung" suchen im Anhören der Meisterwerke alter, neuer und neuester Zeit. Ich verstehe darunter jene, aus deren Kreisen einst das Volkslied hervorgegangen ist, die nach des Tages harter Arbeit in geselliger Zusammenkunft und im Gesange Zerstreuung und Erholung finden, also den Landbewohner, die Kleinbürger, die Handwerker, die Arbeiter. Für alle diese giebt es heutzutage leider keine andere Musik als die ordinärsten Gassenhauer wie „Eins, zwei, drei, an der Bank vorbei", „Im Grunewald ist Holzauktion" und dergl. und politische, sozialdemokratische Gesänge. Es mag sein, daß in katholischen oder deutsch-evangelischen Vereinen geistliche Lieder auch von Handwerkern und Arbeitern mitgesungen werden. Aber der Zweck dieser Vereine ist ein religiös-politischer, bei dem die Musik nur eine Nebenrolle spielt und das eigentliche Volkslied gar nicht in Betracht kommt. Alle anderen Vereine, in welchen das Volkselement hervorragende Thätigkeit entfaltet, sind der Musik eher entfremdet als befreundet. Auf den „Volksfesten", bei denen

Musikkapellen beschäftigt sind, werden meistens recht schlechte Musikstücke aufgeführt und Volkslieder gewiß nicht. „Die Wacht am Rhein", die während des Krieges 1870 neben „Was kraucht dort im Busch herum" das populärste Lied war, wird heute von den Blättern, die das Volk d. h. die Schichten, die ich oben bezeichnet habe, vertreten wollen, eher herabgesetzt, wo nicht verhöhnt; die Haltung der sozialdemokratischen Organe bei der Feier des fünfundzwanzigsten Siegesjahres berechtigen zu dieser Behauptung. Richard Wagner hat 1871 in dem Gedichte „An das deutsche Heer vor Paris" darüber gespöttelt, daß die Begeisterung nichts Besseres zu stande gebracht hatte, als die „Wacht am Rhein" und „Hurrah Germania;" er selbst aber vermochte mit seinem kolossalen Genie doch kein Volkslied zu schaffen; sein prächtiger Kaisermarsch ist ein höchst wirksames Konzertstück, das nur die „Gebildeten" zu erkennen und zu schätzen vermögen. Und seit jener Zeit wahrer, höchster Begeisterung, da man glauben mochte, Kants Chiliasmus sei der Verwirklichung nahe, ist Zersetzung und Verrohung in allen Schichten des Volkes und nicht etwa nur in den niederen eingetreten; gar viele „moderne" „Kunst"-Erzeugnisse der Litteratur und Malerei bieten eine Wiederspiegelung dieses allgemeinen geistigen Zustandes; namentlich gefallen sich manche junge „Dichter" darin, den Schlamm aufzuwühlen und im Roman zu verdichten. Glücklicherweise giebt sich die Tonkunst zu derartigen Experimenten nicht her, und Euterpe, die Muse der Instrumentalmusik, kann sich mit Stolz rühmen, daß ihr noch immer die meisten Künstler dienen, die das Schöne und Edle, das Erhebende als das Hauptziel der Kunstleistung betrachten.

Das Volkslied ist heute mehr ein Gegenstand für Sammlungen in Buch- oder Musikalien-Form, als für Volks- oder Hausgebrauch. Man wird in sehr vielen gebildeten, gute

Musik pflegenden Familien vergeblich nach einem Volksliede fragen, viel öfter, wie der edle Prediger Frommel richtig bemerkte, leidenschaftlich nervöse Lieder vernehmen wie „ich grolle nicht".

Aber selbst in den Sammlungen sind wenig echte Volkslieder zu finden, und ganz besonders wenig süddeutsche und österreichische. Ich besitze wohl ein Dutzend solcher Sammlungen mit verschiedenartigen Titeln, die alle das „Volkslied" betonen; die meisten „echten" enthält das „Liederbuch des deutschen Volkes" herausgegeben von Karl Hase, Felix Dahn und Karl Reinecke. Aber auch in diesem vermißte ich manches österreichische und bayrische Liedchen, das in Worten und Tönen zu den schönsten gehört; etwa beispielsweise „Dearnderl bist harb*) oder kennst mi nit, oder sein dös deine Fenster nit"; dann „Hob die ganze Nacht, vor deim Fenster gwocht", „Vom Dachstein"; dagegen sind manche als Volkslieder bezeichnet, die aus alten Raimundschen Stücken herstammen, wie z. B. „Mariandl" aus dem „Diamant des Geisterkönigs", zu dem, wenn ich nicht sehr irre, Wenzel Müller die Musik schrieb, dessen „So leb denn wohl, du stilles Haus" aus dem „Alpenkönig" und „Brüderlein fein, scheint die Sonne noch so schön" u. s. w. noch heute im Andenken der Wiener leben, trotz aller sozialdemokratischen Wandlungen und Wirren.**) Wie gesagt, das

*) „Harb" = herbe, aufgebracht.

**) Als ein ganz besonderes Kuriosum mag noch erwähnt werden, daß in dieser nach meiner Überzeugung besten Sammlung der Gesang „Was ist des deutschen Vaterland?" nicht nach der allgemein bekannten, wirklich populären Melodie Reichardts gesetzt ist, sondern nach einer von Johannes Cotta, die ich niemals vernommen habe, und die eigentlich nur als ein schwacher Abklatsch der Reichardtschen erscheint!

Volkslied hat seinen echten Ton sowie seinen natürlichen Reiz verloren, seitdem es von Bildung durchdrungen auf Konzertreisen gegangen ist.

Kann nunmehr eine Volksmusik geschaffen, kann im Volke der Sinn für Musik erweckt, gestärkt werden? In der jetzigen Generation schwerlich, denn diese wird aufgewiegelt von oben und von unten; und die Erregung aller niederen Leidenschaften, die jetzt mit allerhand hochtönenden Schlagworten betrieben wird, ist nicht dazu angethan, den Sinn für die Tonkunst, die da emollit mores nec sinit esse feros, die Sitten mildert und die Wildheit bezähmt, zu beleben. Vielleicht wenn einmal diese jetzige schlimme Periode vorüber gegangen ist, dürfte daran gedacht werden, das Volk harmonisch, musikalisch zu stimmen. Und da möge denn ein aristokratisches Muster aus einem musikalischen Lande zur Nachahmung empfohlen sein. Gerade zur Zeit, als der edle Prediger Frommel jene Vorlesung hielt, war mir ein Artikel der englischen Wochenschrift „Nineteenth Century" in die Hand gekommen: „Music and people" von Frau Marschall. Dieser erzählte, daß in London und Birmingham Gesangvereine aus der besten Gesellschaft sich die Aufgabe gestellt haben, den armen Handwerkern in den ärmsten Bezirken, Lambeth u. s. w., Konzerte zu veranstalten und ihnen ausschließlich gute Musik vorzuführen. Der Eintritt ist entweder frei oder der Preis doch ganz niedrig. Im Jahre 1879 sind 66 derartige Konzerte in London veranstaltet worden, und die Arbeiter haben eine Dankadresse an die edlen Spender geistiger Erhebung gerichtet. Mögen doch die vornehmen Berliner Vereine und Chorgesellschaften, die billige Oratorien für die gute Gesellschaft einstudieren, und bei den Zusammenkünften kirchliche Musik mit weltlichem Erörtern der Verhältnisse anderer Leute so schön vereinigen, sich ein Beispiel

nehmen an jenen unmusikalischen Engländern, bei denen der Begriff der Vornehmheit gewiß nicht weniger ausgebildet ist! Dann kann auch die Musik eine Macht über das Volk ausüben.

Modernste Tanzmusik. Kulturgeschichte des Walzers.

Die vorhergehende kleine Studie hat dargelegt, wie das Volkslied viel mehr in den gebildeten als in den eigentlichen Volkskreisen gepflegt wird und einen vornehmen Anstrich bekommen hat. So ist es auch den Walzerweisen ergangen, mit dem Unterschiede jedoch, daß hier ein wahrhafter Fortschritt stattgefunden hat; sie sind im Laufe der Zeiten musikalisch nicht nur edler, sondern auch melodiöser geworden; und Johann Strauß Sohn hat deren einige geschaffen, die von den höchstbedeutenden schaffenden und ausübenden Tonkünstlern zu den genialsten Schöpfungen musikalischer Kleinmalerei gezählt, ja von ihnen selbst manchmal gespielt werden. Ich komme auf diesen Punkt noch zurück.

Die Kulturgeschichte des Walzers bietet einen merkwürdigen Gegensatz zu der des Volksliedes. Als dieses in die gebildeten Kreise drang und dort gepflegt wurde, verlor es seinen ursprünglichen Boden; der Walzer dagegen ward erst recht populär und erlangte Verbreitung in allen Ländern, nachdem

die vornehme Gesellschaft sich ihn angeeignet und die anderen Tänze aufgegeben hatte.

Was war der Walzer ursprünglich? Ein Tanz des Landvolks, ein „Ländler", Länderer oder Dreher, ein langsamer Dreischritt, der noch heute in Oberösterreich getanzt wird; auch in Oberbayern kommt er noch vor, geht aber meistens in den schnelleren, fast wilden „Schuhplattler" oder „Haxenschlager"*) über, wobei der Tänzer im Jauchzen, Springen und Umfassen seines Mädchens die übermütige Lust kundgiebt, die dann gewöhnlich regelrecht in einer Rauferei mit anderen Tänzern endigt.

Bis gegen Ende des verflossenen Jahrhunderts galt der Walzer in den vornehmen Kreisen als nicht standesgemäß und ward nur höchst selten, in langsamem Tempo zur Abwechslung versucht. Menuett, Ecossaise, Anglaise u. s. w. waren die Tänze, in welchen graziöse und noble Bewegungen ausgeführt werden konnten; wie sollten auch die Damen in Reifröcken und mit ganz hoher gepuderter Frisur Walzer tanzen? Das wurde erst möglich, als in den achtziger Jahren bei den Männern der Zopf oder Haarbeutel, bei den Damen die Seitenlocken in Aufnahme kamen. Zur eigentlichen Salon- und Hoffähigkeit gelangte der Walzer, nachdem er 1785 in Martins „cosa rava" auf der Wiener Hofoper vorgeführt worden war. Diese opera buffa erregte damals Enthusiasmus, verdunkelte mit ihren leichtfüßigen Motiven selbst des göttlichen Mozarts „Figaro"; das Walzerthema ward in der feinen Gesellschaft oft gespielt, und dem Thema folgte auch der Tanz selbst.

Freilich mußte er noch immer ein sehr gemessenes Tempo

*) „Haxen" heißen im oberbayerischen Dialekte die Füße; beim „Schuhplattler" klopft der Tänzer mit den Händen oft auf Schenkel Knie und Fußabsätze, also auf „die Haxen", daher der Name.

einhalten, die vornehmen steifen Tänze behielten noch immer die Oberherrschaft, und schnelle Bewegungen waren verpönt. Ein Vergleich der Walzermusik vom Ende des verflossenen und Anfang des 19. Jahrhunderts mit der jetzigen, ja selbst nur mit der aus den dreißiger Jahren stammenden, läßt einen unermeßlichen Abstand erkennen. A. W. Ambros, der leider vor Beendigung seiner Musikgeschichte verstorbene vortreffliche vielseitige Gelehrte und Forscher, hat in den „Kulturhistorischen Bildern" eine kleine Sammlung von derartigen Weisen aus den Jahren 1790—1817 veröffentlicht. Unter diesen sind die von einem Prager komponierten die einzigen, welche charakteristisch, d. h. der lustigen Walzerbewegung entsprechend klingen; Ambros meint scherzend, aus ihnen wäre schon der „kreuzfidele Wiener" zu erkennen, leider konnte der Name dieses Komponisten der Nachwelt nicht erhalten bleiben, weil er unaussprechbar war, er hieß Joseph Anton Krch. Alle anderen Stücke der Sammlung sind entweder schwärmerisch-empfindsam, also gar nicht für den Tanz geeignet, oder bocksteif, am meisten die von Hummel 1808, dem nachher so hochberühmten Komponisten und Pianisten. Damals, wo es noch keine eigentlichen Tanzkomponisten gab, galt es durchaus nicht als eines ernsten Tonsetzers unwürdig, für Ballorchester zu schreiben; der großmächtige Beethoven verschmähte es nicht, Kontratänze, Ecossaisen und Menuetten für die Redouten-Bälle zu liefern, in einem Kontratanz ist bekanntlich das Motiv des Finale der Eroica enthalten. Neben Hummel haben Dyonis Weber, Gyrowetz und sonstige sehr ehrenwerte Tonsetzer Walzer für Tanzsäle komponiert; sie waren alle recht regelrecht gearbeitet und herzlich langweilig. Als dann in das politische und gesellschaftliche Leben raschere Bewegung trat, da fühlten auch die vornehmen Tänzer das Bedürfnis schnellerem Zeitmaßes; die steifen Menuette verschwanden, der Walzer

kam in Aufschwung. Der unsterbliche Komponist des „Freischütz", der in dem Ländler des 1. Aktes zuerst ein unübertroffenes Muster volkstümlichen Tanzes aufgestellt hatte, schuf dann in der „Aufforderung zum Tanze" ein Klanggedicht, nach welchem zwar nicht getanzt werden kann, das aber als herrliches unerreichtes Tonbild eines belebten Balles zu bezeichnen ist; allen Wechselspielen zärtlichen Geflüsters, leidenschaftlicher, wirbelnd-brausender Lust ist darin ein tonlicher Ausdruck gegeben, den Worte nicht beschreiben können. Nach Webers „Aufforderung" mußten die alten langweiligen Drei-Schritt-Musiken nach und nach verstummen, die Lannerschen echten Walzerweisen gewannen das Feld.

Lanner ist der erste Tanzkomponist von „Metier" gewesen, der bei seinen Lebzeiten zu Ruf und Ansehen gelangte, und dessen Name nicht der Vergessenheit anheimfiel. Als er seine Laufbahn begann, spielten in den vornehmen Tanzsälen, die noch von den höheren Gesellschaftsklassen besucht wurden, nur gewisse privilegierte Orchester; in den kleineren Wirtshäusern, wo der Mittelstand tanzte, ward die Musik von herumziehenden Musikanten, von „Bratlgeigern", ausgeführt. Ein solcher ist auch Lanner in seinen Anfängen gewesen, sein Orchester bestand zuerst aus vier Mann; durch sein großes Talent hat er sich emporgeschwungen; auch begünstigten ihn die Zeitverhältnisse, es entstanden elegante bürgerliche Ball-Lokale neben den vornehmen, die Tanzlust nahm zu, er vergrößerte sein Orchester, gewann immer größeren Ruf und wurde schließlich selbst zu den Hofbällen berufen.

Seine Walzer sind durch die von Strauß Vater und Sohn in Schatten gestellt worden, verdienen aber noch heute einige Beachtung. Sie sind die Boten einer neuen Ära der Tanzmusik, und manche unter ihnen können noch heute mit Ehren bestehen. Die Instrumentation ist freilich noch recht einfach,

und die Harmonie bewegt sich meistens zwischen der Tonika und Dominante. Aber die Melodieen sind lebhaft, originell, manche von eigentümlichem Zauber, wie z. B. der erste Marien-Walzer, die Nr. 3 und 5, der Krönungswalzer. Ganz merkwürdig erklingt der 2. in den „Ballkontouren", der über dem Septimen-Akkord $\begin{matrix} d \\ h \\ gis \\ e \end{matrix}$ mit eis fis beginnt, es ist etwas von Chopinschem Zauber darin. Auch seine „Rokoko-Walzer" sind interessant, und die aus seinen letzten Jahren stammenden langsamen Ländler in A-dur sind wahrhaft reizende Tanz-Tongebilde.

Als Lanner noch mit seinem vier-Mann-Orchester herumzog, gesellte sich als fünfter ein ganz junger Mann zu ihm, Johann Strauß der erste, der wohl selbst noch nicht ahnen mochte, welche glänzende Laufbahn ihm beschieden war. Sohn eines Gastwirtes kleinen Ranges, war er von seinen Eltern einem Buchbinder als Lehrling übergeben worden, lebte kümmerlich, ward sogar oft mißhandelt. Aber seine Liebe zur Musik, seine Energie und Ausdauer überwanden alles Mißgeschick. Er lief seinem Meister davon, fand Unterkommen bei Lanner und ward ihm eng befreundet. Sein Feuergeist fühlte sich beengt in der untergeordneten Stellung, drängte nach der Höhe; er trennte sich von dem Freunde, bildete ein eigenes Orchester, und in dem kurzen Zeitraume von zwei Jahren gewann er die glänzendsten Erfolge als Komponist und als Dirigent; er führte mit seiner Kapelle ernstere Musikwerke in so vorzüglicher Weise aus, daß diese Leistungen neben denen des Kaiserlich Königlichen privilegierten Hoforchesters mit Ehren bestanden. Und sein Wirken erscheint um so erstaunlicher, als er nicht den mindesten gründlichen Unterricht genossen hatte, also nicht allein die Erfindung der Melodieen,

sondern auch die Harmonisation und Instrumentation so zusagen aus sich selbst schöpfen mußte.

In seinen Walzern trat ein bedeutender musikalischer Fortschritt hervor: schärfere Rhythmik, vornehme Haltung der Melodie, glänzende wirksame Instrumentation, manchmal auch sehr interessante Behandlung der Harmonie; der erste Teil der „Rosen ohne Dornen", die „Lorelei", der „Willkommruf" geben hierfür glänzendes Zeugnis. Auch in seinen „Quadrillen" finden sich derartige künstlerische Momente.

Es ist nun ganz merkwürdig, fast unbegreiflich, daß dieser Mann, dem wahrhaft künstlerische Gefühle zuerkannt werden mußten, der ohne gründliche Studien nur durch Talent und Energie zu solcher Höhe gestiegen war, mit größter Hartnäckigkeit das früh hervortretende unverkennbare große Talent seiner Söhne Johann und Joseph zu unterdrücken suchte, daß er sich dessen Ausbildung auf das entschiedenste widersetzte. Die tyrannische Weise, in welcher er diesen Widerstand ausübte, führte zu heftigen Auftritten mit seiner Frau, welche die Partei der Söhne nahm, und zuletzt zur Ehescheidung 1843, bei welcher die treffliche Mutter die Überweisung der Kinder an ihre Erziehung erlangte.

Von dem Augenblicke, als Johann junior der väterlichen Herrschaft entrissen war, entfaltete sich sein außerordentliches Talent im Fluge; und schon im 19. Jahre, 1844, im Oktober trat er mit einem eigenen Orchester hervor, in Dommayers Kasino, das, gegenüber dem Kaiserlichen Lustschloß Schönbrunn gelegen, von der elegantesten Gesellschaft besucht war.

Die Ankündigung dieses Hervortretens rief allgemeine Aufregung hervor. Wien, „der Falstaff" unter den Städten, wie es Bauernfeld nannte, „das Capua der Geister" nach Grillparzers Ausspruch, kannte ja zu jener Zeit keine andere Aufregung als ein Theaterskandälchen oder einen Federzank

zwischen zwei Rezensenten und dergleichen; nun aber mit einem Male sollte es gar Urteil fällen in einem Kampfe zwischen Strauß Vater und Sohn! Das große Dommayersche Kasino konnte die Zahl der herbeieilenden Hörer nicht fassen, die Kritik war durch ihre „Matadore" vollständig vertreten. Und Hörer wie Kritik fällten einstimmig das Urteil, daß der Sohn Strauß einen großartigen Erfolg errungen habe, und daß ihm weitere größere Erfolge prophezeit werden könnten.

Und die Prophezeiung hat sich auf das glänzendste bewährt! Lange Betrachtungen über die Walzer von Johann Strauß Sohn wird wohl kein Leser, keine Leserin von mir erwarten. Wem sind sie unbekannt? Wo ist ein von zivilisierten Menschen bewohnter Winkel auf Erden, in dem sie nicht erklingen und Freude und Lust erwecken?

Doch eines mag hier bemerkt werden zur richtigen Würdigung des Straußschen Walzers vom kulturhistorischen Standpunkte. Jedes Kunsterzeugnis ist eine Wiederspiegelung der Zeitideen; der große Künstler erfaßt in seinem Geiste die edlen Ideen, klärt sie und erhebt sich mit ihnen in höhere Sphären, der unedle steigt mit den gemeineren Zeitideen in niedere Regionen. Aber auch in einer kleineren Schöpfung kann ein bedeutender Künstler die ihm so zu sagen von der Zeitströmung zugetragenen Ideen veredeln, und das hat Johann Strauß in seinem Walzer gethan. Manche derselben sind in ihrer Art kleine Kunstwerke, wie z. B. der in g-dur in der „Schönen blauen Donau" mit dem hohen g-Ton der Trompete im zweiten Teile, manche in „Wellen und Wogen" und das unvergleichliche Walzerduett in „Cagliostro". Das sind wahre Tanzgedichte, schönster Ausdruck der sorglosesten Heiterkeit, die über die Tagesmiseren hinwegschwebt. Diese Walzer wirken wie das elektrische Licht, vor welchem die glänzendste Beleuchtung früherer Zeiten fast dunkel erscheint.

Auch haben die größten Künstler der Neuzeit ihnen unbeschränkte Bewunderung gezollt; Rich. Wagner schrieb über Strauß in bewundernden Worten, Johannes Brahms ist ihm persönlich befreundet und hat sich mit ihm zusammen auf demselben Bilde photographieren lassen; Tausig hat drei seiner Walzer als „Nouvelles soirées de Vienne“ in drei Heften für brillanten Konzertvortrag bearbeitet. Und ganz gewiß werden auch in künftigen Zeiten alle bedeutenden Musiker, denen nicht ein Zopf im Gehirn steckt, sich belebt, angenehm angeregt fühlen von den Klängen mancher Walzer des Johann Strauß Sohn.

Und warum auch nicht? Es giebt gewiß sehr viele bedeutende Maler, die mit aller Verehrung für Leonardo, Michelangelo und Raffael, für Cornelius und Kaulbach, für Ingres und Delaroche, dennoch Freude haben an einer Kirmes von Teniers dem Jüngeren, an einem lustigen Tirolerbilde von Defregger; und ein echter Dichter kann sich in Sophokles und Shakespeare, in Dante, Goethe und Schiller vertiefen und dabei Baumbachs Lieder eines fahrenden Gesellen mit Vergnügen lesen, als eine Erfrischung in dieser Zeit, wo eine Masse Dinge, die früher zur niedrigen Sphäre gehörten, als psychologisch-mystisch-ethische Rätsel aufgetischt werden. Das höchste Ziel der Kunst ist, uns die Miseren des täglichen Lebens, den berechtigten Pessimismus vergessen zu machen; und dem Künstler, dem das gelingt, der uns in heitere Stimmung versetzt, deren wir uns nicht hinterdrein zu schämen brauchen, ist ein Mann, dem nicht allein seine Zeit, sondern auch die Nachwelt einigen Dank schuldet, wenn er auch nur fahrende Gesellen-Weisen, Walzer komponiert hat.

Da hier so viel von Strauß gesprochen wird, so muß notwendigerweise auch seiner Operetten Erwähnung geschehen; sie haben ihm ebenso große Erfolge und unver-

gleichlich größere Einnahmen gebracht als seine Walzer, können diesen aber nicht gleichgestellt werden; wo soll man einen künstlerischen Maßstab hernehmen, der an ein Zwitterding wie die Operette paßte? Das nächstfolgende Kapitel wird diesem Gegenstande einige allgemeine Betrachtungen widmen. Hier sei nur festgestellt, daß die Straußschen Operetten ihre größten Erfolge den Tanzmotiven verdanken, und daß selbst sein begeisterter Biograph Dr. Eisenberg in seinem Buche (Breitkopf und Härtel, Leipzig) bei Besprechung der Operetten hauptsächlich, ja manchmal ausschließlich Tanzmotive als die wirksamsten anführt. Unter diesen hat das „Nur für Natur" eine außerordentliche Popularität gewonnen, nächst ihm der wahrhaft geniale Walzer im zweiten Akte der „Fledermaus".

Der Walzer ist heute die volkstümlichste Musik; in Johann Strauß Sohn hat diese ihren bedeutendsten Tondichter gefunden; freuen wir uns also, daß heutzutage noch eine Musik echter Lustigkeit geschaffen werden konnte.

Zum Schlusse. Betrachtung aus der Vogelperspektive.

„Jeder Tag liegt zwischen zwei Nächten, jede Nacht zwischen zwei Tagen".

Jean Paul meinte einmal, die beste Lebensanschauung sei die aus der Vogelperspektive; der Geist müsse sich hoch erheben in die Lüfte, gleich der Lerche, so daß ihm nur Ährenfelder, blühende Bäume, grüne Matten und Berge sichtbar blieben, nicht die Bein- und Leichenhäuser; man könne auch allenfalls wie die Lerche gerade hinabfallen mitten in das Ährenfeld, wo aber wieder nur grüne Halme und Kornblumen zu sehen wären, alles Andere verdeckt bliebe. In künstlerischen Angelegenheiten, besonders in musikalischen, halte ich den Höhenflug für das Richtige, um Überblick zu gewinnen und Urteile im ganzen und großen zu fällen; ein Hinabsenken auf flachen Boden sichert nicht den Ausblick auf Ährenfelder und bringt die Gefahr, nur eine Froschperspektive des Tagesgeschwätzes sehen zu lassen. Auch blühen ja die Ährenfelder nur im Sommer, während aus der Höhe auch die Winterlandschaft einen prächtigen Anblick gewährt.

Ich habe in manchen Kapiteln dieses Buches eine pessi-

mistische Lebensanschauung kundgegeben, jedoch niemals verfehlt, darauf hinzuweisen, daß die Kunst, ganz besonders die Musik, dem Pessimismus fern stehen solle. Ich will diesen Standpunkt noch näher erklären und den Weg bezeichnen, den die jungen Musiker einschlagen müssen, um die jetzt so allgemeine trübe pessimistische Stimmung nicht in ihre Werke eindringen zu lassen.

Es giebt nicht wenig Leute, welche die Welt für ganz schlecht halten, weil sie in ihr nicht die Erfüllung ihrer Wünsche gefunden haben, sowie es andererseits Optimisten giebt, welche sich eine bessere Welt als die, in welcher sie als große oder vielvermögende oder reiche Herren leben, gar nicht denken können. Auch verschiedene Abarten der beiden Richtungen sind zu verzeichnen: Leute in hoher Stellung, die über diese schlimme, sündige Welt die Augen gen Himmel verdrehen und Befreiung von Unheil denjenigen verkündigen, die ihrem Rufe folgen. Man findet diese Art sowohl in der obersten höchst konservativen, als in den untersten sozialdemokratischen Schichten, und überall haben die Wortführer großes Gefolge, denn die Zeitströmung begünstigt ihr aufregendes Treiben, ob nun im Namen der Religion und der erhaltenden Grundsätze, ob im Namen der allgemeinen Wohlfahrt; Geschrei muß erhoben werden, sonst verhallt die Ermahnung; wahre, nicht zur Schau getragene Frömmigkeit genügt nicht den Frommen, wahres, thätiges, mit Arbeit und Sparsamkeit, mit Selbsthilfe verbundenes Streben nach Freiheit genügt nicht den allgemeines Volkswohl predigenden Strebern. Und wie sich die Natur in Extremen gefällt, wie der September 1895 Gluthitze, der Oktober Winterkälte brachte, so bewegen sich auch die Geister in den stärksten Widersprüchen und Gegensätzen. Allerdings giebt es noch eine Art edler Optimisten, die trotz alles Ungemaches, das sie erdulden, trotz

alles Widerwärtigen, das um sie vorgeht, und trotz aller Lehren der Geschichte, trotz aller eigenen trüben Erfahrungen, den Glauben an den Fortschritt der Menschheit festhalten und mit voller Zuversicht in solchem Sinne wirken und streben.

In der Mitte solcher wirrer Kämpfe extremster Gegensätze steht der Künstler, Träger und Vertreter der einzigen Idee, die in ihrer höchsten Verwirklichung, im Kunstwerke, alle anderen Ideen überdauert und ewig lebt. Das griechische und das römische Heidentum sind nun seit fast zwei Jahrtausenden verschwunden; aber bewundernd und in gehobener Stimmung steht der gebildete Mensch vor den erhabenen Schöpfungen griechischer und römischer Kunst, die lange vor der Verkündigung des Christentums entstanden waren. Auch die trübsten historischen Erinnerungen beseitigt das Kunstwerk. Daß Galeozzo Viskonti einer der ärgsten Tyrannen des 16. Jahrhunderts gewesen ist und seinen noch schrecklicheren Onkel Barnabo gestürzt hatte, wissen nur die Mailänder, die sich mit der Geschichte ihres Vaterlandes beschäftigt haben. Aber die wundervollen Bauten, die er errichten ließ, den Mailänder Dom, die unvergleichliche Certosa di Pavea betrachtet jeder Mailänder mit Entzücken und Stolz. Wer denkt wohl, wenn er in der Peterskirche in Rom zur Kuppel Michelangelos emporschaut, daß dieses Werk, dessen Herrlichkeit Worte nicht beschreiben, mit den Ablaßgeldern bezahlt worden ist, die Tetzel in Deutschland sammelte, und die den ersten Anlaß gaben zu Luthers Auftreten gegen die römische Kirche und zur Reformation? Wer kümmert sich vor Raffaels „Incendio del Borgo“ darum, wo er die Modelle hergenommen haben mag zu den zwei Frauengestalten rechts, der Gefäßträgerin und der unter ihr stehenden, zu diesen zwei höchsten Schöpfungen des Ideal-Realismus? Wurden nicht Goethes Gedichte, Tasso und Faust mit

Begeisterung gelesen, lange bevor das Heer der Ausleger jeden Satz zu deuten unternahm und mit seinem Privatleben in Verbindung brachte? Und wer vernimmt die himmlischen Gesänge Sarastros und der feurigen Männer in der Zauberflöte und denkt dabei daran, daß dem göttlichen Mozart diese Eingebungen verliehen wurden, während ihm der gemeine Schickaneder lustige gemeine Gesellschaft zuführte? Das ist ja eben der Segen der Kunst, daß ihre Werke ewig bleiben, unverfälscht, immer herrlicher, je mehr sie den flüchtigen Eindrücken ihrer Zeit entrückt werden; das Kunstwerk steht ja am höchsten, wenn es keines Kommentars bedarf, der den Zusammenhang mit der Zeit, in der es erstanden ist, zu erklären sucht, wenn es eben nur durch die Größe und Schönheit, mit der es die großen Ideen wiedergiebt, den Geist über alle Tagesfragen erhebt. Der große Künstler *verklärt* die Ideen seiner Zeit in der Weise, daß sein Werk für alle Zeiten gleichwertig bleibt.

Allerdings ist ewige Dauer nur den höchsten Schöpfungen verliehen; und die Musik steht in *äußerlichem* Nachteile gegenüber den anderen Künsten. Der Maler, der Baukünstler, der Bildhauer finden in allen Ländern herrlichste Werke ihrer Kunst und aller Richtungen, aus denen ihr Geist neue Anregung schöpft, wenn sie nicht zu den allermodernsten gehören, die nur ihre eigene Richtung als Größe anerkennen; der Dichter besucht das Theater nur behufs der Technik des Dramas, das Poetische muß er zu allererst in sich tragen, dann aber durch eigenes tiefes Studium weiter entwickelt haben, wenn er ein dauerndes Werk schaffen will, nicht ein sensationelles, das nach fünfzig vollen Häusern wieder vor einem anderen verschwindet. Aber dem Musiker, für dessen Entwickelung bei aller bedeutenden Anlage und trotz alles Studiums das Hören der Großmeister-Werke als Haupt-

bedingung gilt, ertönen weder in Italien noch in Frankreich eine Oper von Gluck, ein Chorwerk von Bach oder Händel; und selbst in Deutschland erscheinen die klassischen Opern recht selten auf den Bühnen; nur die Instrumentalmusik steht in voller Blüte.

Dagegen genießt der Musiker den innerlichen Vorteil, daß seine Kunst überall dieselbe bleibt, daß seine Sprache überall verstanden wird und die Empfindungen an- und aufregt wie keine andere. Und der deutsche Musiker wird, trotz aller nationalen Anfeindungen, immer als derjenige anerkannt werden, der die Tiefen der Tonkunst am gründlichsten erforscht hat. Selbst die erbittertsten Feinde Deutschlands müssen eingestehen, daß auch in der Neuzeit die deutschen Musiker die größten sind, daß kein anderes Land einen Brahms, einen Rich. Wagner erzeugt hat, einen Joachim oder d'Albert aufweisen kann. Und dem deutschen Musiker und Musikfreunde sind diese Schlußbetrachtungen gewidmet.

Es ist in vielen Artikeln dieses Buches angedeutet worden, daß die jetzigen unleugbaren Übelstände im deutschen Musikleben großenteils aus den allgemeinen Zeitverhältnissen, aus den verschiedenartigen politischen und gesellschaftlichen Strömungen zu erklären sind, welche die Geister in immerwährender Aufregung erhalten. Um unter solchen Umständen ein ruhiges Urteil zu bilden, einigermaßen klare Anschauung zu gewinnen, muß der Musiker (und auch der wahre Musikfreund) vor allem sich zu dem höheren Standpunkt emporschwingen, von welchem aus das Auge eine weitere Umschau halten kann, muß für einige Zeit das in alle Einzelheiten dringende Prüfen, das Analysieren aufgeben; denn es geht mit der geistigen Kost fast wie mit der physischen; ein grübelndes, ängstliches mikroskopisches Untersuchen jedes Nah-

rungsmittels kann manchmal Widerwillen gegen fast jede Speise erzeugen.*)

Das Musikleben der letzten fünfzig Jahre, von jenem höheren Standpunkte angeschaut, der nur das Hervorragende als das Richtige, Wichtige, das Kleinere, Kleinliche als Tagesprodukt betrachtet, läßt gewaltige Bewegungen auf allen Gebieten der Tonkunst erkennen. In der schaffenden, wie in der wiedergebenden Kunst, in der Theorie, in der Geschichte der Musik, in der wissenschaftlichen Behandlung der Tonkunst durch physiologische, psychologische und ästhetische Forschungen, endlich selbst in der Kritik: überall kann man entdecken, daß die Geister sich mit neuen Problemen beschäftigen und je nach ihrer Kraft und ihrem Wissen manches Neue, Hochbedeutende geschaffen haben. Mitunter sind auch nur Versuche angestellt worden, die kein echtes Ergebnis erzielten, immerhin jedoch ein gewisses Interesse anzuregen geeignet waren. Die großartige Umwälzung in der dramatischen Musik, die Rich. Wagner mit seinen kolossalen Werken hervorgebracht hat, bedarf keiner besonderen Darlegung. Es giebt ja kein neueres bedeutendes italienisches Opernwerk, in welchem nicht Rich. Wagners Einfluß waltete, in „Othello" und „Falstaff" des bewunderungswürdigen Verdi, in „Cavalleria" und „Pagliazzi" der übermäßig überschätzten Herrn Mascagni und Leoncavallo, in „Hänsel und Gretel" des hochachtbaren Humperdinck, im „Evangelimann" des verdienstvollen Herrn Kienzl. Und obwohl ich hier das von mir oft Gesagte wiederhole, daß sein genialster Nachfolger ihn am wenigsten nachahmen wird (wie ja der göttliche Mozart kein Nachahmer Glucks geworden ist),

*) Vor einem Jahre las ich in einem englischen Blatte die scherzhafte Klage, daß die Wissenschaft mit ihren Untersuchungen und ihren Warnungen vor Austern, Schwämmen und anderen angenehmen Nahrungsmitteln eigentlich nur das Leben unbequem mache.

so muß doch festgestellt werden, daß er für Behandlung des Textes und des Orchesters Gesetze gegeben hat, deren Grundlage nicht umgestoßen werden kann; zur alten Methode des oftmaligen Wiederholens derselben Worte, zur homophonen Begleitungsart zurückzukehren, ist unmöglich.

Bezüglich der Instrumentalmusik ist vor vierzig Jahren vielfach die entschiedene Behauptung in Wort und Schrift ausgesprochen worden, daß sie mit Mendelssohn und Schumann ihren Abschluß gefunden habe, ja daß die Werke dieser Meister schon einen Rückgang bedeuteten: die Symphonien und besonders die Quartette Mendelssohns wirkten durch Klangschönheit und vollendete Handhabung der Form, entbehrten aber der Originalität und erschienen manchmal schablonenhaft, die Schumanns dagegen wären entschieden eigentümlicher in der Erfindung, gäben jedoch in der Instrumentation und in der thematischen Durchführung Anlaß zu manchen Bedenken; ein Fortschritt auf diesem Gebiet wäre nun nicht mehr zu erhoffen. Und doch hat Johannes Brahms in den letzten Jahren Symphonien geschaffen, die in Originalität über denen Mendelssohns stehen, in Meisterschaft der Form die Schumanns überragen. Dasselbe gilt von seinem B-dur-Sextette, von seiner Sonate in F-moll und seinen Klaviertrios. Auch Dvorack, der böhmische Komponist, dessen Ruf ein wenig zu stark ausposaunt ward, hat sehr achtenswerte Kammermusik geschrieben; in seinen Orchesterwerken streifen die Motive manchmal an das National-Banale. Von Fr. Gernsheim haben Joachim und Genossen ein Quartett in C-moll vorgeführt, das sehr großen und verdienten Erfolg errang; seine Kammermusik verdient entschieden größere Beachtung, als ihr bisher zu teil ward.

Von Raffs elf Symphonien wird nur noch „Im Walde“ öfters gespielt, hie und da auch die „Leonore“; die anderen

und seine Quartette sind der Vergessenheit anheimgefallen.

In den letzten Jahren haben jüngere Komponisten Orchesterwerke vorgeführt, in welchen sie die geschlossene Form verschmähend, mehr einen rhapsodischen Gedankenflug entfalteten. Einige dieser Werke boten interessante Momente und lassen beachtenswerte Begabung erkennen; aber in vielen überwog der Lärm der Instrumentation die eigentlichen Gedanken; es ist abzuwarten, ob eine Klärung eintritt, die zur künstlerischen Beherrschung der formalen, der thematischen Durchführung, der Gedanken führt. Es ist auch noch die Frage zu lösen, ob nicht bei kleineren Orchesterwerken kontrapunktische Form mit Erfolg anzuwenden wäre? Gerade nach dieser Richtung ist in den letzten Jahren wenig oder gar nichts geschehen, und mich dünkt, der Versuch würde ein lohnender sein.

Gleichwie Mendelssohns und Schumanns Symphonien selbst von manchen kompetenten Beurteilern als die letzten betrachtet wurden, die dauernden Erfolg gewinnen konnten, so auch hieß es nach „Elias", mit ihm wäre das letzte Werk echt religiöser Musik geschaffen worden. Und es kam Beckers B-moll Messe, es kam Brahms' wunderschönes „Deutsches Requiem", und die beiden Requiems und „Christus" von Fr. Kiel, gegen den die Nachwelt sehr ungerecht verfährt, aber wer will mit den Geschmacke des Publikums rechten? Auch bedeutende große Chorwerke im Konzertstile hat die Neuzeit gebracht; obenan Brahms' unsterbliches „Schicksalslied", dann Bruchs „Achilles", Vierlings „Weinlese", „Alarichs Tod" u. a.

Ich komme nun zu einer wichtigen Frage, deren Lösung erst spätere Jahre bringen werden, für deren Erörterung jedoch gerade der jetzige Moment geeignet erscheint: Warum schaffen unsere jungen Komponisten keine heitere Musik?

Warum zeigen die meisten ihrer Werke den Charakter düsteren Grübelns, unmutigen Sehnens?

Unter heiterer Musik verstehe ich nicht die prickelnde („pikante") überlustige Musik, die frechen Rhythmen und zugespitzten Melodien und Harmonien der ehemals so sehr beliebten, jetzt abgestandenen Operette, auf welche ich gleich zurückkommen werde, sondern jene wahrhaft harmonische, schön klingende und ruhige Behaglichkeit erzeugende, von welcher die Großmeister Haydn und Mozart in ihren Werken so viel unsterbliche Muster hinterlassen haben, die aus vielen Suiten des unermeßlichen J. S. Bach ertönt; jene unverwüstlich heitere Musik, die der unbeschreibliche Beethoven in seinem G-dur Quartett, in den Rondos der B-dur und der A-dur Symphonie geschaffen hat und ganz besonders in dem ersten Satze der achten Symphonie, der als ein unschätzbares Juwel des edelsten über alle Weltmiseren erhabenen Frohsinns, des Humors, ewig leuchten wird. Auch der erste Satz von Mendelssohns A-dur Symphonie verdient hier erwähnt zu werden. Warum werden nicht diese Werke von den jungen schaffenden Musikern mehr studiert, warum stellen sie keine Versuche an, ihre Fantasie nach dieser Richtung hin zu entfalten, einmal ein recht heiteres Instrumentalwerk zu komponieren?

Eine wahrhaft heitere Oper, wie des göttlichen Mozarts „Figaro", wie Nicolais manchmal triviale, aber unterhaltende „Lustige Weiber", ja selbst wie Flotows „Stradella" ist vorläufig nicht zu erhoffen; damit eine solche entstehe, bedarf es noch eines viel längeren Klärungsprozesses, als für die Instrumentalmusik. Die Operette hat Jahre hindurch die Theater beherrscht, und die Nachwehen ihres Einflusses dauern noch fort. Sie war die Frucht der Blasiertheit. Die anständigen französischen komischen Opern „Maurer", „Weiße Dame", „Johann von Paris" u. s. w. behagten den Leuten schon lange nicht

mehr; selbst die schlüpfrigeren Texte des „Schwarzen Domino“ und des „Postillons“ und deren reizende melodiöse Musik erschienen nicht mehr „pikant“ genug. Erst die Musikpossen von Offenbach, „Orpheus“, „Die schöne Helena“*), noch mehr „Pariser Leben“ befriedigten die Gelüste der neuen Gesellschaft. „Stimulation in Text und Musik, der witzig gepriesene Ehebruch, bei welchem der betrogene Ehemann als der schuldigere, jedenfalls der lächerlichere Teil erscheint, die Frechheit, die allein sich witzig erweist, die Niedertracht, die allein Lebenslust zeigt neben den langweiligen anständigen Leuten“ mit diesen Worten habe ich schon vor mehr als zwanzig Jahren die Gattung bezeichnet. Als Offenbach fast abgewirtschaftet hatte, begannen Wiener Komponisten in seine Fußstapfen zu treten, und sie errangen große Erfolge und Einnahmen, die größten der geniale Johann Strauß Sohn, der Walzer Apollo, mit seiner „Fledermaus“, die Millöckers und Suppés „Werke“ in den Schatten stellte. Die Texte der erfolgreichsten deutschen Operetten waren alle nach den obenbezeichneten französischen Mustern zugeschnitten, die Operetten, welche einen anständigeren Ton anschlugen, „zogen“ nicht;**) und da diese Versuche einer Besserung mißglückten, so mußte das Streben nach neuen Pikanterien die Gattung immer mehr hinab drücken, bis auf den Punkt, wo die Musik nur noch als Zugabe figurierte, der Schwerpunkt in den schlüpfrigen Scenen des Textes lag; und da fanden nun viele Leute es

*) Diese beiden waren in Paris nicht als Operetten angekündigt, sondern als pièces en 5 actes, musique de J. Offenbach.

**) Sullivans sehr anständiger „Mikado“ hatte eine Zeit lang großen Zuzug, aber diese in jeder Hinsicht reizende Operette, von Engländern in reichstem japanischen Kostüme unübertrefflich dargestellt, war eine ganz neue Specialität. Die später vorgeführten Operetten Sullivans erregten auch nicht annähernd mehr das gleiche Interesse des Publikums.

amüsanter sich die neuesten Pariser Komödien anzusehen, in welchen die tollsten schlüpfrigen Scenen ganz ohne Musik vorgeführt werden; und deutsche Theaterdirektoren bemühen sich erfolgreich, diesen modernsten Geschmack zu befriedigen.

Die schönen Tage der Operette sind nun vorüber. Es wäre jedoch falsch, von diesem Umschwunge in den äußerlichen Theaterverhältnissen auf moralischere Anschauungen des Publikums zu schließen. Im Gegenteile, ein Moralist könnte fast von der „guten alten Zeit" reden, da die Operette im Schwunge war. Denn ein nicht geringer Teil der Gesellschaft, die früher an ihr Gefallen fand und nunmehr weder sie, noch auch jene eben angeführten modernsten Komödien besucht, hat sich einer bedenklicheren Richtung zugewendet; sie vergnügte sich früher an der lustigen Unsittlichkeit, sie interessiert sich jetzt für die ernsthafte, für die „psychologischen Probleme." Was vordem auf der Bühne als komisches Zwischenspiel im Kreise leichtsinniger, leichtlebiger, überlustiger Leute erschienen, das wird nunmehr als selbstverständliche Notwendigkeit, als Fatum der gesellschaftlichen Verhältnisse dargestellt. Allerdings gehört die Meisterschaft auf diesem Gebiete den Franzosen und Italienern,*) doch fehlt es nicht an deutschen Nachahmungen, zunächst mehr in Erzählungen als auf der Bühne, doch wird auch diese nicht verschont bleiben.

Es kann also, wie schon gesagt, vor der Hand eine heitere

*) Ein Muster dieser Gattung ist ein Lustspiel von Praga „La Moglie-ideale", das die berühmte Duse oft gespielt hat: Eine Frau ist die sorgsamste liebenswürdigste Gefährtin und Pflegerin ihres Gatten, der ihr unbedingtes Vertrauen schenkt, und zu gleicher Zeit die Geliebte eines andern. Die Idee ist nicht neu, ward schon von Voltaire in der Erzählung „Vision de Babouc" ausgeführt, hier jedoch mit liebenswürdigem, leichtfertigem Witze, während sie im italienischen Stücke durch mehrere Acte mit rhetorischer Breite lang ausgesponnen erscheint.

deutsche Oper nicht erwartet werden, wenn nicht ein besonderes Wunder geschieht, daß ein guter Dichter einen guten Text verfaßt und ein sehr begabter Komponist die Musik dazu erfindet, oder wenn gar ein Dichter-Komponist ersteht, der ein derartiges Werk mit Erfolg in die Welt setzt. Die jetzige Zeitströmung geht nach anderer Richtung, die noch ziemlich fern liegt von wahrhaft heiterer dramatischer Musik.

Aber für heitere Instrumentalmusik liegt der Weg offen zu einem recht gedeihlichen Ziele, wenn er mit festem Tritte eingeschlagen, mit Ausdauer verfolgt wird. Zu diesem Zwecke müssen die jungen Tonsetzer sich vor allem klar werden, daß die pessimistische Lebensanschauung, wenn auch noch so berechtigt, doch vom künstlerischen Schaffen so viel als nur möglich fern zu halten ist; denn „Ernst ist das Leben, heiter ist die Kunst". Sie müssen sich daher zwingen, eine Zeitlang gar nicht in moll zu komponieren, um endlich ein richtiges dur-Thema zu finden. Damit sie die volle Freiheit der Form gewinnen, müssen sie sich zuvor die Herrschaft über die strenge Form aneignen; ich bin fest überzeugt, daß die verschiedenen Arten der Nachahmung, der kontrapunktischen Durchführung, des Fugato, die der große Kantor, J. S. Bach, gerade in den kleinen lustigen Stücken seiner Suiten und Partiten angewendet hat, auch heute in modernen Tonstücken sehr günstige Aufnahme desjenigen Publikums finden werden, das sich überhaupt für Orchesterwerke interessiert. Aber vor allem: heitere Motive!

Freilich dürfen die jungen schaffenden Künstler nicht, wie das zu oft geschieht, darauf versessen sein, gleich als originelle Genies zu erscheinen und als solche anerkannt zu werden, und dürfen nicht über Publikum, Kritik und Schicksal klagen, wenn die ersten Versuche nicht gelingen, wenn die Prophezeiungen der Freunde nicht gleich in Erfüllung gehen. Sie

mögen sich immer erinnern, daß selbst die größten Meister in ihren ersten Werken nicht die volle Kraft ihrer Wesenheit entfaltet haben; daß man zur Höhe der Kunst nicht emporfliegt, sondern steigt, und daß, wer hoch steigen will, nicht allein Kraft und Ausdauer haben muß, sondern auch dickes Schuhwerk und warme Kleidung, die gegen scharfe Steine, Nässe und Unbill des Wetters schützen. Und um das Gleichnis fortzusetzen: auch der kühnste und kräftigste Bergsteiger hat erst auf mittleren Höhen Übung und Sicherheit erlangt, bevor er zu den oberen Regionen emporklomm. Es giebt zwei Distícha unserer größten Dichter Goethe und Schiller, die noch heute in den Werken beider gedruckt stehen, von denen also nicht festzustellen ist, wer von beiden sie verfaßt hat, die aber von jedem als leitender Grundsatz anerkannt sein mußten; sie können den jungen Künstlern als Richtschnur gelten; das eine lautet:

Immer strebe zum Ganzen, und kannst du selber kein Ganzes
Werden, als dienendes Glied schließ' an ein Ganzes dich an.

Das zweite:

Keiner sei gleich dem andern, doch gleich sei jeder dem Höchsten!

Wie das zu machen? Es sei jeder vollendet in sich. *)

Der junge schaffende Musiker soll sich als ein dienendes Glied des ganzen Künstlertums betrachten und gleichzeitig nach innerer Vollendung, nach harmonischer Entwickelung seines Wesens streben. Aber ich wiederhole es, vor allem soll er die pessimistische Lebensanschauung nicht in sein künstlerisches

*) Bei Goethe lautet der erste Vers: Gleich sei keiner dem andern: doch gleich sei jeder dem Höchsten.

Schaffen eindringen lassen; denn der Pessimismus schafft nichts, er tötet vielmehr die wahre, die thatkräftige Leidenschaft; diesen Satz kann freilich nur der ältere, erfahrene Mann ganz begreifen.

Auch die Kritik könnte zur Klärung der Verhältnisse, zur Ermunterung des richtigen Kunststrebens viel beitragen, wenn ihre Vertreter eine allmähliche Umänderung in der Haltung und im Tone der Berichte anbahnen wollten, wenn sie energisch gegen die Hetzjagden auf dem Konzertgebiete aufträten, dem neuigkeitssüchtigen Publikum weniger Zugeständnisse bewilligten und mehr ernste als unterhaltende oder „pikante" Beurteilungen schrieben. Doch diese Reform ist eine höchst schwierige, weil sie von vielen Vorbedingungen abhängt, die mit dem ganzen Zeitungswesen zusammenhängen, und deren Darlegung an dieser Stelle zu weit und zu Betrachtungen führen würde, die nicht im Einklang ständen mit dem heiteren Kunstschaffen, das ich so sehr empfehle.

Heute „An des Jahrhunderts Neige" kann wohl auf das schöne Gedicht Schillers „An die Künstler" hingewiesen werden, das mit den eben citierten Worten beginnt. Unser „fin de siècle" ist freilich in vielen Dingen verschieden von jener Zeit, in welcher das Gedicht entstanden ist, auch lebt kein Goethe und Schiller. Aber wie damals so bietet auch heute die Kunst die sicherste Zuflucht vor den Miseren des Tages, und ganz gewiß ist die Musik in der Jetztzeit die Kunst, die trotz manches Bedenklichen, manches Wiederwärtigen, das sich auf ihrem Gebiete bewegt, ihren wahren Kennern und Verehrern dennoch die höchsten und reinsten Genüsse angedeihen läßt. Und die jungen Künstler, die das beherzigen, mögen getrost in die Zukunft blicken.

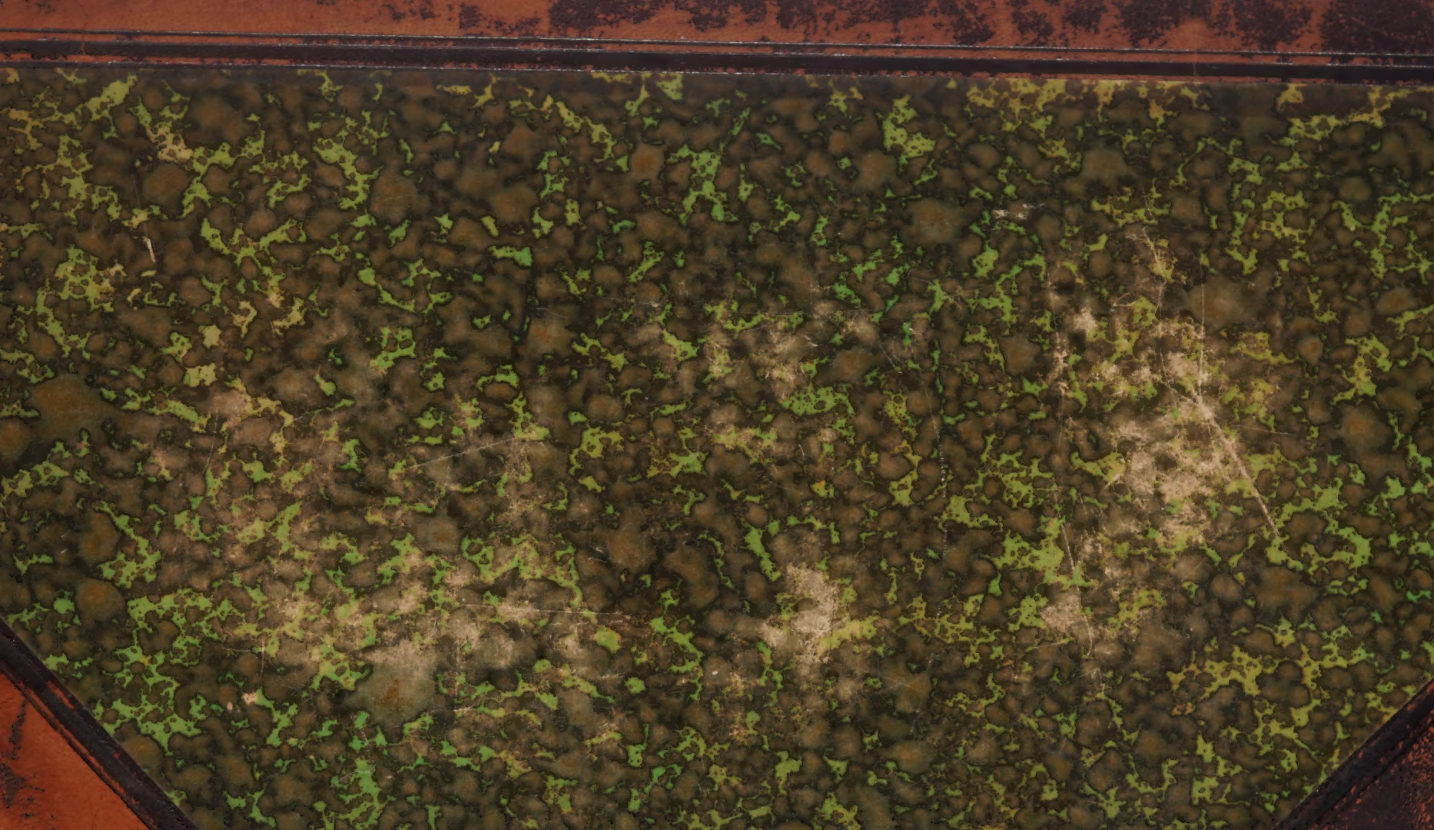
Lippert u. Co. (G. Pätz'sche Buchdr.), Naumburg a/S.

Boston Public Library
Central Library, Copley Square

Division of
Reference and Research Services

Music Department

The Date Due Card in the pocket indicates the date on or before which this book should be returned to the Library.

Please do not remove cards from this pocket.

BOSTON PUBLIC LIBRARY
3 9999 05993 131 9